

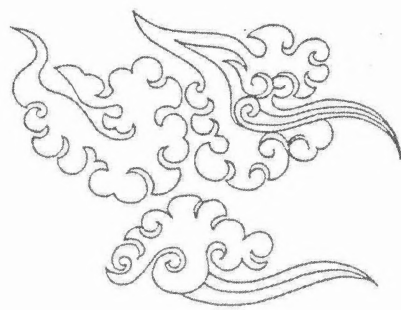
中国音乐文物大系

新疆卷

《中国音乐文物大系》总编辑部



大象出版社



中国音乐文物大系

新疆卷

《中国音乐文物大系》总编辑部

大象出版社

美术总设计 张 森
版式设计 朱鸿年



中国音乐文物大系
新疆卷

《中国音乐文物大系》总编辑部

责任编辑 张焕斌

责任印制 石文波

大象出版社出版发行

(郑州市农业路73号 邮码450002)

(中外合资)深圳新海彩印有限公司承印

787×1092 毫米 1/8 29 印张

1999年10月第2版 1999年10月第2次印刷

印数 1—410 册

ISBN 7-5347-2070-2/K·62

定价 380.00 元

《中国音乐文物大系》总编辑委员会

顾 问 吕 骥 阴法鲁 谢辰生
王世襄 李纯一 苏秉琦

总 主 编 黄翔鹏

副总主编 王子初（执行） 王世民 周常林

编 委 （按姓氏笔画排列）

马承源	王 芸	王子初	王世民	方建军
冯光生	乔建中	刘东升	李亚娜	李志和
吴 钊	张 森	张振涛	周 吉	周昌夫
周常林	郑汝中	赵世纲	项 阳	秦 序
袁荃猷	徐湖平	高至喜	陶正刚	萧恒杰
彭适凡	蒋定穗	董玉祥	韩 冰	熊传薪
霍旭初				

项目总协调 乔建中

《中国音乐文物大系》总编辑部

主 任 王子初

副 主 任 王 芸（本卷执行编辑） 刘正国 张振涛

测音技术总监 韩宝强

摄影图片总监 王子初 刘晓辉

中国艺术研究院音乐研究所
新疆维吾尔自治区龟兹石窟研究所
新疆维吾尔自治区艺术研究所
新疆维吾尔自治区博物馆

编著

《中国音乐文物大系·新疆卷》编辑委员会

顾问	买买提祖农	王中俊		
主编	王子初	霍旭初		
副主编	周吉	冯斐	斯拉菲尔	
编委	(按姓氏笔划为序)			
	王博	王子初	王林山	王建林
	王炳华	冯斐	艾尔肯	艾买提江
	阿不都卡德尔		沙比提	陈世良
	杜根成	周吉	岳峰	柳洪亮
	傅明方	斯拉菲尔	霍旭初	
摄影	冯斐	祁小山	王建林	朱育萍
	梁立			
执行编辑	王建林			
撰稿人	霍旭初	王建林	周吉	安尼瓦尔
	谭旗光	涂均勇	傅明方	张平
	鲁礼鹏			
绘图	钟侗			



前言

黄翔鹏

《中国音乐文物大系》是目前正在陆续出版的中国音乐四大集成的姊妹篇,故实质上也可称之为“中国音乐文物集成”。这项工作之所以以“大系”命名,不过是表示我们并不以编辑出版各省卷本的“音乐文物集成”为终极目标。随着音乐考古学、音乐形态学、与音乐有关的古代文化人类学以及自然科学技术的发展,随着音乐考古专家队伍的日益壮大,我们预期这项工作“在集成”的基础上,还将进入全面的、系统化的梳理阶段,这是一项与中国音乐史密切相关的、必不可少的研究工作。《中国音乐文物大系》是当前中国音乐考古学学科建设中最为宏大的工程。

中国音乐史学,尤其在中国音乐考古学方面,曾勉附于中国文史界、考古界之骥尾。号称“礼乐之邦”的古代中国,并无系统的音乐史著作,只有历代正史中给予重要地位的“乐志”、“律志”以及若干史料杂集中的相关研究。作为考古学前身的“金石学”中,虽也容纳有相当数量的青铜编钟研究,却难以认为这已是“音乐考古学”的发端。如果说中国的音乐研究,始自“五四”运动以来,那么中国的音乐考古学研究,就是随着音乐史家的开拓,孕育于本世纪五六十年代的史学进展,促进于 70 年代末以来音乐文物深入调查,而至今已在起步阶段了。

“五四”运动以来,中国音乐史家们对于音乐考古研究的注意,是在文史界的启发与带动下逐渐展开的。王光祈先生关于某些传世音乐文物的研究,也许只算个别事例;杨荫浏先生写作《中国音乐史纲》时,考古学家唐兰先生的《古乐器小记》、刘半农先生等所作的古乐器测音研究工作,已经是真正意义上的音乐考古学研究,并成为《中国音乐史纲》写作的方法论的参考了。五六十年代,杨荫浏先生在从事《中国古代音乐史稿》的写作时,指导中国音乐研究所,配合文物界、考古界,从虎纹大石磬到河南信阳楚墓编钟等出土音乐文物所进行的一系列音乐学研究,为此后的音乐文物调查提供了初步经验,并作出了某些学术的、知识的、技术的准备。其间,音乐研究所的李纯一研究员所著《中国古代音乐史稿》第一分册(远古与夏、商部分)和他的有关论文,多专注于音乐考古问题,对于音乐学者从事考古研究甚有贡献。

70 年代末,中国进入了一个被称为“科学的春天”的时代。中国音乐家协会主席吕驥先生倡导并且亲自深入音乐文物田野的调查工作,直至倡议编纂《中国音乐文物大系》。他所带领的调查小组,发现了中国青铜钟的双音结构,巧逢 1978 年湖北随县曾侯乙墓具有铭文为证的青铜双音钟的出土,在学术界引起了反响,对于音乐考古学的进一步开展,起了很大的推动作用。

鉴于古代音乐研究工作的迫切需要,80 年代末,武汉音乐学院设置了“音乐考古学”专业,并在文物、考古学者的协助下,开设了一系列相关课程。这是发生在曾侯乙墓音乐文物出土之地的重大事件。它的实质意义在于:音乐考古工作实践的需要,推动了理论工作的进展。中国音乐考古学的学科建设,出现了一次飞跃。

音乐考古学在人类文化史研究中,有其显而易见的不可替代的学术意义。诸如贾湖骨笛提供的有组织而能自成体系的乐音结构,便是一种即便是远古崖书中亦无从得知的人类高级思维活动的历史信息。它忠实反映了新石器时代某种人类文明的曙光。我们处于的这一时代,正当文化学的概念开始进入考古学,从而扩大了考古学中关于“文化”概念的畛域。音乐考古学如能产生长足的进展,将来无疑可以用己之长,回报于一般的考古学。

考古学的最新进展是多侧面的,其重要的迹象之一是和文化人类学的互相靠拢。音乐文化史的研究将在这方面提供出许多有待探讨的问题和现象。音乐考古学作为一门嗷嗷待哺的新学科也将因此而面临着有关学科建设中的特殊问题。

古代的陶瓷、丝绸织物、绘画和雕塑作品等,本身就是考古研究的对象。陶瓷考古、丝绸考古、美术考古的文物依据直接就是有关器物或艺术品本身,其考古学的描述和具象物体本相一致。但绝不可能“取出”任何一件“音乐作品”,对它直接进行考古学的研究。从考古学现有严格定义说来,“音乐考古”一词,似乎难予认证,充其量只可说是“乐器考古”或“音乐文物遗存的考古”而已。在人类文化



史上可称最为古老的“音乐艺术”，作为一个古老问题又被提出来了：这是时间的艺术，“心灵的”而非“物质的”艺术。考古学和历史学的重要界限之一是考古学永远也不去直接选择精神现象作为自己的研究目标。我们注意到古代音乐艺术虽然是无形无体而不可驻留的，但它的一切表现却无非都是“物质的”信息。从成系统的信息之间对它们进行结构关系的研究，恐怕音乐信息（例如：骨笛、陶埙、石磬、青铜钟的音阶）稳定和有序，要远远高过那些有形有体的艺术品所能带有的信息量（例如：线条的疏密长短，色彩的深浅），其内在结构所体现出来的惊人的稳定性反而使得后者相形见绌。

在《中国音乐文物大系》的编撰过程中，为了谨防由于当前认识的局限而丢弃了某些未被认识的有用材料，本书在收录范围方面是掌握得略为宽松的。诸卷本既重形制数据，也及测音资料；既重考古发掘，也收传世器物；既重乐器实物，也不忽视反映古人音乐生活的绘画、雕塑等美术作品。古人乐舞不分，故一些重要的舞蹈文物乃至乐舞道具也适量收录。

“乐音信息”的收集、采录，是强调“乐音信息”作为历史上曾经存在、并能遗留至今的物质信息也应成为考古研究的直接对象的意思，而并不意味着要对考古学的学科范围进行修改。当代的中国传统音乐研究对于古代音乐遗留至今的某些信息作了确认以后，已在“曲调考证”研究上，有了新的突破。但却不能、也不应该如有的研究者那样，把它径称做“曲调考古”。音乐艺术在国际上有“无形文化财富”之称，这种无形之“物”，如前所述也在一定条件下可以得到考古研究的直接帮助。这并非蓄意混淆学科界限，从而亵渎考古学庄严的科学殿堂；而是为了在齐心共建这座宏伟殿堂的事业中，贡献音乐考古工作者一份辛劳。

《中国音乐文物大系》从事的是铺砖叠瓦的工作。希望本书的出版能达到它预期的目的。



编 者 的 话

《中国音乐文物大系》(以下简称《大系》)的出版,是我国音乐学界和考古学界的一件大事。

我国古代遗留下来的音乐文物十分丰富,既有大量极其珍贵的乐器实物,又有许多颇为生动的形象资料。其数量和品种之多、跨越时代之长,是其它文明古国无与伦比的。新中国成立以后考古工作迅速发展,中国古代音乐文化的研究改变了单纯依靠文献资料的状况,注意考察各地出土的有关实物资料,取得了一系列重要的成果。特别是1977年进行的甘、陕、晋、豫四省音乐文物调查以及1978年湖北随县曾侯乙编钟的发现与研究,所获突破性成果引起国内外学术界的广泛关注。在此情况下,大力开展对现有音乐文物的全面调查和系统整理,以促进中国古代音乐和历史考古领域研究的发展,为社会主义精神文明建设作出贡献,也就成了一项迫切的学术任务。1985年初,中国音乐家协会主席吕骥提出编辑《中国音乐文物图录集成》(多卷本)的倡议。这一倡议得到中国社会科学院副院长兼考古研究所名誉所长夏鼐,以及有关单位和专家的赞同。同年4月15日,召开了中国艺术研究院音乐研究所、中国社会科学院考古研究所、中国科学院声学研究所和国家文物局负责同志参加的座谈会,商洽此项编辑工作的有关事宜。但此后,由于种种原因,工作迟迟未能正式启动。

1988年,在中国艺术研究院音乐研究所乔建中所长的主持下,将项目名称确定为《中国音乐文物大系》,成立了黄翔鹏为主任的编辑委员会及其所属总编辑部,并申报列入国家“七五”期间哲学社会科学研究重点项目。申报前,曾约请有关专家多人,对此项目进行可行性论证。为保证这项工作的顺利展开,国家文物局于1988年7月15日发出《关于协助编纂〈中国音乐文物大系〉的通知》,希望各省、市、自治区文物考古部门将此项工作列入工作日程,对本地区本部门所发现和收藏的音乐文物进行清理,选取有代表性的、能够反映我国古代音乐发展水平的精品,编成《大系》的各省分卷。随后,这项工作湖北、北京、陕西、天津、上海、江苏、四川、河南、甘肃、山东、山西、新疆、湖南、江西等地先后得到落实,并逐步取得进展。其中《湖北卷》着手最早,摸索出了宝贵的工作经验。主编王子初根据《湖北卷》的工作实践,制订了“中国音乐文物大系编撰体例”。

1992年3月11日至14日在北京召开编辑出版工作会议,主要内容是审定编撰体例和工作进度。通过讨论进一步明确:本书以省分卷编撰;不是图录,也不仅是普查资料汇编,而是音乐文物集成性质。会上讨论了“中国音乐文物大系编撰体例”,对其中的音乐文物命名、常见器种及部位名称的规范、全书的分类体系、条目说明的撰写提纲,以及卷首综述的要求等主要内容,取得了共识。其后,《大系》的编撰工作遇到了资金和人事方面的困扰,致使工作几乎陷于停顿。1993年底,音乐研究所正式委托王子初担任《大系》执行副总主编,并主持总编辑部工作。经其多方奔走,《大系》的工作得到国务院有关部门的重视和支持,并会同财政部、国家文物局相关部门妥善解决了部分编撰经费和出版资金。与此同时河南教育出版社(即现大象出版社)的领导和编辑同志对本书的出版给予了高度重视和大力支持,使这套丛书的早日出版成为现实。1995年6月24日至26日,总编辑部在江苏昆山市召开了编辑出版工作会议,做了全面动员,并检查了各卷的进展情况。会上,河南教育出版社与总编辑部签订了出版意向书,不久又签订了正式出版合同。至此,《大系》的工作取得了突破性的进展。

本书从立项到首卷出版,历时将近10年。作为主管部门的负责人,乔建中所长直接主持了从立项到出版等一系列工作,并始终关心着工作的进展。本书的每一册书稿,都经过王世民副总主编的认真审阅,在考古学专业方面,起到了把关的作用。

本书的编撰工作尽管经历了许多困难和曲折,由于全体人员的通力合作,特别是各地有关同志的勤奋努力,使各个分卷得以陆续完稿并交付出版,对此我们深表感谢。作为总编辑部,由于工作人员较少,业务水平有限,未能发挥更大的作用,存在诸多缺点和不足之处,敬请大家给予批评和指正。



凡 例

一、《中国音乐文物大系》以文物藏地分省（区、市）卷编撰，不以文物出土地域分卷。各省（区、市）收藏品原则上归该省（区、市）卷收录。

二、文物命名原则

1. 沿用旧名。
2. 以器物自铭、器主或墓主命名。如曾侯乙编钟、秦王卑命钟等。
3. 以出土地命名。一般格式：县（市）名+出土地点名+墓葬号+器种名。如信阳楚墓编钟、长治分水岭 14 号墓编磬、当阳曹家岗 5 号墓瑟等。
4. 以文物自身的显著特征命名。无出处、无款无铭的传世、征购、罚没文物，以此法命名。文物自身特征包括：纹饰、造型、色泽、材质、年代、文化属性、使用者、收藏者、作器者等方面。如虎纹石磬、龙首铜编磬等。

综合以上各点，一般先考虑沿用旧名，无旧名者可用器主、墓主、铭文命名，或退用出土地、文物自身特征命名。必要时结合使用命名。

三、编目分类

1. 各卷以“器类法”为一级分类，即将文物分为乐器、图像两大类。类外文物就近归入其中一类。如少量出土书籍附入图像类。特殊情况单独成辑。如曾侯乙墓专辑。
2. 乐器类文物数量及种类较多时，用“材质法”[如铜器、玉石器、陶器、漆木（竹）器等]作二级分类（暗分），继以“种类法”（如钟、钲、鼓、瑟、箫、笛等）作三级分类。数量及种类较少时径用“种类法”为二级分类。“种类”以下，按大致年代顺序排列各条目。
3. 图像类以下视文物构成的实际情况，采用适当的方法作次级分类。

四、条目撰写体例

顺序号 条目名称（即文物名称）

时 代

藏 地 （或附馆藏号、田野号）

考古资料（来源） 文物出土（或征集）时间、地点、发现经过（或流传世系）、共存物、历史背景、文化属性、器主、现状等情况。

形制纹饰（画面内容） 保存情况及材质，形制结构，纹饰特征、铭文及释文等。形制数据可列表。

音乐性能 使用及调音遗痕，特别的使用方法，音响性能，测音结果及与音乐有关的其它内容。测音结果可列表。

文献要目 作者，篇名或书名，出处（与该件文物无直接关联的文献不予收录）。

例如：

2. 随州季氏梁编钟（5 件）

时 代 春秋中期

藏 地 随州市博物馆（18；2~5）

考古资料 1979 年 4 月经发掘出土于随州市东郊义地岗季氏梁西侧一春秋墓。墓葬封土已被村民平整土地时取走，墓坑内葬具均腐，仅存木炭及残丝麻织物，其下铺有朱砂。与编钟同出有青铜礼器、兵器、车马器、玉器等，共 44 件。其中有体现墓主身份的鼎和簠。有 1 件簠铭：“陈公子中庆自作匡簠用祈眉寿万年无疆子子孙孙永寿用之”可为断代依据；2 件戈铭：“周王孙季怠孔臧元武元用戈”，“穆侯之子西宫之孙曾大工尹季怠之用”。戈铭说明古曾国是周朝分封的姬姓国，墓主为周室宗支。

形制纹饰 18、2 号钟有不同程度残损，余保存完整。5 钟同式，大小相次。钮呈长方环形，舞平，钟体若合瓦，于口弧曲上收。舞底正中有一直径为 0.5 厘米的圆槽，钲部内腔壁上各有一长 1.0、宽 0.5 厘米的长方形槽，槽或穿透或不透，系铸造时铸范芯撑遗痕。18 号钟素面，口无内唇。余钟两面均饰夔龙纹，于口有内唇。形制数据见附表 12。

音乐性能 4、5 号钟内唇上各有调音锉磨的半圆形对称缺口 8 个。2、18 号钟哑，余钟上均能得双音。

文献要目 随县博物馆：《湖北随县城郊发现春秋墓葬和铜器》，《文物》1980 年第 1 期。



目 录

新疆音乐文物综述 1

第一章 乐 器 7

第一节 哨 笛 埙 唢呐 9

1. 民丰尼雅杏核哨 9
2. 巴楚脱库孜萨来骨笛 10
3. 鄯善三个桥横笛 10
4. 墨玉库木拉巴特陶埙 11
5. 南疆苏乃依（唢呐，2件） 12
6. 北疆唢呐 12

第二节 箜篌 琵琶 艾捷克 爱西塔勒 卡龙 13

1. 且末扎滚鲁克竖箜篌 13
2. 吐鲁番阿斯塔那琵琶 14
3. 库车艾捷克 14
4. 南疆艾捷克 15
5. 洛浦爱西塔勒 15
6. 莎车卡龙 16

第三节 钟 铃 磬 圆磬 钹 鼓 17

1. 吉木萨尔破城子铁钟 17
2. 巴里坤铁钟 18
3. 金刚铃 19
4. 玉磬（2件） 20
5. 乌鲁木齐圆磬 21
6. 奇台铜钹 22
7. 吐鲁番阿斯塔那细腰鼓（2件） 23
8. 库车苏巴什铜鼓 23
9. 南疆双面皮鼓 24
10. 南疆达普（手鼓） 24

第二章 图 像 25

第一节 克孜尔石窟谷西区乐舞壁画 26

1. 克孜尔第7窟乾闥婆演乐图 27
2. 克孜尔第8窟伎乐天人图 28
3. 克孜尔第8窟播鼗图 30
4. 克孜尔第8窟舞师女图 31
5. 克孜尔第8窟乾闥婆奏箜篌图 32
6. 克孜尔第14窟伎乐天人图 33
7. 克孜尔第38窟天宫伎乐图 35
8. 克孜尔第38窟说法图中的伎乐天人 41
9. 克孜尔第47窟奏箜篌图 43
10. 克孜尔第60窟奏琵琶图 44
11. 克孜尔第63窟奏箜篌图 44
12. 克孜尔第69窟奏箜篌、琵琶图 45
13. 克孜尔第77窟禅修与天宫伎乐图 47
14. 克孜尔第77窟奏阮咸图 50
15. 克孜尔第77窟伎乐天人图 51
16. 克孜尔第80窟五髻乾闥婆演乐图 54
17. 克孜尔第80窟伎乐天人图 55
18. 克孜尔第80窟击鼓图 56
19. 克孜尔第80窟乾闥婆舞蹈图 57
- 附1. 克孜尔第8窟伎乐天人图 57

- 附2. 克孜尔第13窟乾闥婆演乐图 58

- 附3. 克孜尔第76窟伎乐图 59

- 附4. 克孜尔第77窟奏阮咸图 66

第二节 克孜尔石窟谷内区乐舞壁画 67

1. 克孜尔第92窟伎乐天人图 67
2. 克孜尔第92窟乾闥婆演乐图 69
3. 克孜尔第98窟天宫伎乐图 70
4. 克孜尔第99窟五髻乾闥婆演乐图 71
5. 克孜尔第100窟伎乐天人图 72
6. 克孜尔第100窟天宫伎乐图 73
7. 克孜尔第101窟舞师女图 74
8. 克孜尔第101窟击鼓图 74
9. 克孜尔第104窟击鼓图 75
10. 克孜尔第114窟伎乐图 76
11. 克孜尔第118窟伎乐天人图 77
12. 克孜尔第135窟五弦琵琶图 79
13. 克孜尔第135窟伎乐天人图 80

- 附1. 克孜尔第83窟伎乐图 83

- 附2. 克孜尔第123窟伎乐天人图 84

第三节 克孜尔石窟谷东区、后山区乐舞壁画 86

1. 克孜尔第163窟击鼓图 86
2. 克孜尔第163窟伎乐天人图 87
3. 克孜尔第163窟乾闥婆演乐图 88
4. 克孜尔第171窟伎乐图 89
5. 克孜尔第175窟伎乐天人图 92
6. 克孜尔第178窟乾闥婆演乐图 95
7. 克孜尔第179窟乾闥婆演乐图 96
8. 克孜尔第184窟伎乐图 98
9. 克孜尔第186窟伎乐图 99
10. 克孜尔第189窟伎乐图 102
11. 克孜尔第192窟伎乐图 105
12. 克孜尔第193窟吹笛图 107
13. 克孜尔第196窟伎乐图 108
14. 克孜尔第206窟奏阮咸图 111
15. 克孜尔第224窟击鼓图 112
16. 克孜尔第227窟伎乐天人图 113

- 附1. 克孜尔第181窟伎乐图 114

- 附2. 克孜尔第206窟伎乐图 119

- 附3. 克孜尔第212窟伎乐图 122

第四节 库木吐拉石窟乐舞壁画 123

1. 库木吐拉第13窟不鼓自鸣乐器图 123
2. 库木吐拉第16窟伎乐天人图 127
3. 库木吐拉第23窟魔王挂铃图 128
4. 库木吐拉第34窟伎乐图 129
5. 库木吐拉第46窟伎乐天人图 132
6. 库木吐拉第58窟伎乐天人图 134
7. 库木吐拉第68窟不鼓自鸣乐器 138

- 附 库木吐拉第73窟伎乐天人图 140

第五节 森木塞姆石窟乐舞壁画 141

1. 森木塞姆第1窟击鼓图 141



2. 森木塞姆第 26 窟天宫伎乐图	143	8. 吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑 (6 件)	199
3. 森木塞姆第 42 窟伎乐天人图	144	9. 吐鲁番阿斯塔那第 224 号墓吹笛俑	201
4. 森木塞姆第 44 窟天宫伎乐图	146	10. 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓乐舞、戏弄俑	
5. 森木塞姆第 48 窟伎乐天人图	147	(15 件)	202
第六节 克孜尔尕哈及台台尔石窟、苏巴什佛寺乐舞壁画		附 1. 和田约特干击钹吹笛伎乐陶片	210
.....	150	附 2. 克孜尔伎乐天人木雕 (2 件)	211
1. 克孜尔尕哈第 11 窟击鼓图	150	第十节 唱本	212
2. 克孜尔尕哈第 14 窟伎乐天人图	151	1. 焉耆锡克沁《弥勒会见记》焉耆文唱本	212
3. 克孜尔尕哈第 23 窟伎乐天人图	152	2. 哈密巴什托拉《弥勒会见记》回鹘文唱本	213
4. 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图	153	附录	214
5. 台台尔第 17 窟奏阮咸图	155	图片索引	214
附 苏巴什佛寺伎乐图	156	新疆音乐文物分布图	218
第七节 吐峪沟、雅尔湖、柏孜克里克、奇康湖石窟及		后记	219
胜金口佛寺、高昌古城乐舞壁画	157		
1. 吐峪沟第 20 窟不鼓自鸣乐器图	158		
2. 雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图	159		
3. 柏孜克里克第 16 窟伎乐图	160		
4. 柏孜克里克第 17 窟不鼓自鸣乐器图	163		
5. 柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图	165		
6. 柏孜克里克第 48 窟五髻乾闥婆演乐图	166		
附 1. 奇康湖第 1 窟吹笙箏图	166		
附 2. 吐峪沟石窟击钟图	167		
附 3. 柏孜克里克第 4 窟吹笙箏图	167		
附 4. 柏孜克里克第 25 窟摩尼教乐舞图	167		
附 5. 柏孜克里克第 31 窟伎乐图	168		
附 6. 柏孜克里克第 33 窟伎乐图	169		
附 7. 柏孜克里克第 48 窟乐器图	170		
附 8. 胜金口佛寺奏乐图	170		
附 9. 胜金口佛寺奏琵琶图	171		
附 10. 高昌古城奏乐图	171		
第八节 器皿饰绘 绘画 岩画	172		
1. 和田乐器图葫芦	173		
2. 吐鲁番阿斯塔那伎乐图屏风 (6 扇)	175		
3. 柏孜克里克粟特文经卷奏乐图	175		
4. 洛浦山普拉奏乐图毛织物	176		
5. 呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻	177		
附 1. 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒	178		
附 2. 吐鲁番阿斯塔那乐舞纸画	183		
附 3. 吐鲁番阿斯塔那奏乐仕女绢画	184		
附 4. 吐峪沟不鼓自鸣乐器绢画	185		
附 5. 吐峪沟伎乐绢画 (1)	186		
附 6. 吐峪沟伎乐绢画 (2)	187		
附 7. 雅尔湖奏火不思麻布画	188		
附 8. 吐鲁番拜西哈尔奏琵琶图刺绣	190		
附 9. 高昌古城摩尼教书卷奏乐图	190		
第九节 雕塑 乐舞俑	192		
1. 洛浦苏尔库木伎乐陶片	192		
2. 和田巴勒玛斯伎乐陶片	193		
3. 和田约特干伎乐陶片	193		
4. 库车依其克里克伎乐陶片	194		
5. 库车哈尼喀塔木伎乐陶片	194		
6. 和田巴勒玛斯口技俑	195		
7. 和田约特干伎乐俑 (9 件)	196		



新疆音乐文物综述

霍旭初

新疆维吾尔自治区，位于中国西北边陲，面积 164 万平方公里，占中国领土的六分之一。新疆自古以来就是多民族活动的地区，塞人、羌人、匈奴人、汉人、伊兰人、丁零人、高车人、突厥人、鲜卑人、回鹘人、吐蕃人、蒙古人都在这里繁衍生息。现居住着维吾尔、汉、哈萨克、回、蒙古、柯尔克孜、锡伯、塔吉克、乌孜别克、满、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯等 13 个主要民族。

考古研究表明，早在新石器时代，新疆就有人类活动。新疆古称西域，西汉张骞通西域，其时与中原的关系已日趋紧密。汉代在乌垒（今新疆轮台县境内）设立西域都护府，管辖天山南北广大地区。魏晋南北朝以来的历代中央政权都与西域保持着紧密关系。唐代是中国封建社会的鼎盛时代，也是西域与中原关系进一步发展和加强隶属关系的时期。唐代于天山以南置安西大都护府，初治交河（今吐鲁番），后治龟兹（今库车一带）。于天山以北置北庭大都护府。两大都护府统辖着西域和中亚广袤的地域。唐以后，西域为西州回鹘、喀喇汗、西辽、察合台、叶尔羌汗等政权统治。18 世纪清朝再次统一西域，更名新疆。

古代东西交通大动脉——丝绸之路贯通后，地中海文明、两河流域文明、南亚次大陆文明、黄河流域文明都在这里交汇融合。世界上的三大宗教——佛教、基督教、伊斯兰教，先后在这里传播。尤其是佛教，早在公元前就传入西域，并得到很大发展，成为北传佛教的阶梯和桥梁，也是中国佛教的第二故乡。佛教在西域统摄达一千余年，对西域文化的各方面都产生过极其深远的影响。其它宗教如祆教、景教、摩尼教也都在这里传播过。如此多样文化交汇在一起的地区，在世界上是罕有的。所以，古代西域文化是一个多元化的、多姿多彩、内涵极为丰富的文化。

在地域和人文因素的涵化下，当时西域诸城邦国的音乐舞蹈艺术都很发达，龟兹乐、疏勒乐、高昌乐、于阗乐、悦般乐以及康国乐、安国乐等都曾经风靡东方，对东方艺术的发展有着十分深远的影响。

公元 11 世纪，伊斯兰教传入西域，逐渐取代佛教和其它宗教。新疆进入了文化和思想大动荡、大变革的历史时期，社会生活的各方面都发生了深刻的变化。伊斯兰文化的传播、民族的迁徙和重新组合，造成了新疆历史的重大转折。此后在西域形成和发展起来的各民族，在各自古老文化的基础上，在西域特有的地缘条件下，逐渐发展了独具特色的音乐舞蹈艺术；特别是维吾尔族，成为享誉遐迩的能歌善舞的民族。维吾尔族创造的大型乐舞套曲“十二木卡姆”，是东方艺术中的一颗璀璨的明珠。“麦西来甫”反映了整体民族的艺术精神和审美意识。哈萨克、柯尔克孜、蒙古、塔吉克、乌孜别克、锡伯、塔塔尔等民族也都创造了具有鲜明特色的音乐舞蹈艺术。

公元 11 世纪前新疆的音乐文物，由于历史的动荡和变革，遭到巨大破坏，遗存者尤如凤毛麟角。现存者主要是佛教艺术的遗存，且以石窟壁画为多，雕塑、绘画、岩画和乐器实物均较少。11 世纪后新疆的音乐文物，也因多种原因，遗存不多，基本上是清代器物。

上世纪末、本世纪初，西方国家掀起了“探险”热潮。先后有俄、德、英、法、日本等国的探险者来新疆考察和发掘。除了科学考察外，他们都不同程度地掠走了新疆的珍贵文物，其中有许多精美的乐舞图像。像克孜尔等佛教石窟里保存较好、绘制精良的音乐舞蹈壁画，大部被德国探险队剥走。和田地区的乐舞雕塑多被英国人掠走。吐鲁番地区的佛教寺院和墓葬文物里的乐舞图像多被德国和日本人掠走。俄国、法国人也掠去部分乐舞图像。对于流失国外的音乐舞蹈图像，本卷尽力搜集，并将其附录在各章节之末，以供读者欣赏和研究。

本卷共收新疆音乐文物 140 余项，现分别概要叙述如下。

一 乐器类

1996 年在新疆且末县托格拉克勒克乡扎滚鲁克一号墓地南西区 1 号墓点 14 号墓中，出土了一具竖箜篌，保存有整木削挖的音箱、琴颈和一嵌入的弦杆，弦数已不明。据新疆考古工作者研究，该墓的年代在公元前 3~4 世纪间（相当于内地的战国时期）。根据出土时竖箜篌放置在一中年女性胸前和墓中几具女性尸体人头上戴羽毛冠的情况分析，墓中所葬似乎是一群乐舞艺人。考古工作者还在附近的墓葬里，出土了另一具形制与此基本相同的竖箜篌，在另外的墓葬里也出土了类似乐器的碎片。说明古代且末地区竖箜篌比较流行。结合公元 4 世纪新疆石窟壁画里大量的竖箜篌形象和现哈萨克斯坦潘菲洛夫清真寺陈列馆内保存的清代竖箜篌（潘菲洛夫原属中国新疆，清末割让给俄国），表明竖箜篌在西域流行的历史比较悠久。在新疆发现公元前竖箜篌实物，是考古学的重大发现，对东西方文化交流历史的研究具有重大意义，也为音乐史、乐器史研究提供了价值极高的实物资料。

1959 年在民丰县尼雅遗址发现了一枚杏核哨子。公元前后数百年间，尼雅遗址曾是西域三十六国之一“精绝国”的都城所在。据《汉书·西域传》载：“精绝国，王治精绝城……户四百八十，口三千三百六十，胜兵五百人。”精绝国在西域是个小国，周围环境比



较恶劣，其国的消亡，与水源涸竭、沙漠侵蚀有关。从尼雅遗址出土的遗物看，当时的社会经济状态属半农半牧式，除丝路南道从此经过外，是一个比较封闭的社会。杏核哨子当与放牧生活有关。据考古研究，精绝国大约在公元5世纪废弃，杏核哨子的年代应不晚于此。

1989年新疆鄯善县鲁克沁乡三个桥村的唐代墓葬中出土了一根竹笛。鲁克沁是东汉时西域长史和戊己校尉的治所，唐代在此置柳中县。竹笛出土于汉人官员的墓葬，形制与中原相似，很可能是从中原传入。但此笛在音孔和吹孔之间未设膜孔，与现代维吾尔族民间的乃依（横笛）相同。

陶埙是人类较早使用的原始乐器，内地多有发现。现在新疆维吾尔族民间也使用着一种陶埙，称为“雀拉”或“雀洛克”。以前在新疆一直没有发现古代的陶埙，1995年墨玉县库木拉巴特出土一具陶埙，填补了空白。陶埙两孔，造型别致，似人头形状，具有当地的民族特色。墨玉县为古代于阗之地。当时于阗的造型艺术十分发达，对其周边有着很大影响。此陶埙的造型，较典型地体现了于阗雕塑艺术的特色。埙出土于佛教寺院内，似与佛教音乐有一定关联。

苏乃依（唢呐）是从波斯传入新疆的吹奏乐器，在维吾尔族中十分普及。凡遇重大节日和婚丧嫁娶，更是不可或缺。苏乃依的显著特点是通体木质，上敛下侈，用整木斫制而成，音色浑厚深沉，具有独特韵味。过去把维吾尔族的木制苏乃依与其它民族使用的唢呐相混同的观点，是不科学的。本卷收录的清代蒙古族在喇嘛教（藏传佛教）活动中使用的一具唢呐，形制基本上是中原式，可与维吾尔木唢呐作对照。自清代至今，此种唢呐一直应用于新疆汉、回、锡伯等民族的民间歌舞和戏曲中。

新疆维吾尔族乐器中，有一部分为“共鸣弦制式”，如艾捷克、爱西塔勒、沙它尔、热瓦甫等。新疆各地使用的这类乐器又有不同的地方特点，如热瓦甫中有刀郎热瓦甫、喀什热瓦甫等。本卷收录的库车艾捷克、南疆艾捷克属于拉奏型的“共鸣弦式”乐器，洛浦爱西塔勒属于弹奏型的“共鸣弦式”乐器。各地采用的共鸣弦数量不等，利用共鸣和泛音原理，产生特殊的音响效果。“共鸣弦制式”的乐器在中亚、西亚、南亚各地多见使用，体现了一种独特的审美趣味。这与该区的地理环境、生活方式、宗教观念和思想感情密切相关。

卡龙是维吾尔族古老而有特色的乐器，现南疆民间仍流行使用。它主要用于古典套曲“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”的伴奏。演奏方法是，右手执木质拨片弹弦，左手执金属揉弦器（维吾尔语称“古希塔特”），在弦上压、滑、揉动。主奏弦发音时，其它弦也会产生共鸣和泛音，韵味独特。

打击乐器在维吾尔族音乐中居重要地位，这与维吾尔族传统的乐舞不分的特点有关。最主要的打击乐器是达普（手鼓）和纳格拉（铁鼓）。维吾尔族音乐的节奏丰富，演奏手鼓时双手击打鼓面，技巧性很强。可以说，在维吾尔族民间，只要有音乐活动，就有手鼓。铁鼓有大小之别，双手执槌击打，多用于节日大型群众性舞蹈和婚娶迎亲等场合。民间还使用一种双面皮鼓，也是用鼓槌击打。

新疆还发现了古代的骨笛、玉磬、铁钟、铜鼓、铜钹、铜铃等。骨笛是游牧民族的古老古器，今天居住在帕米尔高原上的塔吉克人和柯尔克孜人仍在使用的这种乐器。新疆发现的磬类乐器，似为清代所造。钟、铃、钹等乐器都与佛教有关，有的就是佛门所用的法器。巴里坤铁钟是新疆现存最大的乐器，钟上图案、铭文、纪年清楚，制造工艺水平较高。

二 图像类

图像部分数量最大的是佛教石窟壁画。

新疆佛教石窟，地域分布广阔，时代延续长久。从地理上看，北线西起喀什，向东北经库车、焉耆、吐鲁番至哈密。南线也以喀什为起点，向东经和田、米兰到楼兰。从时间看，上始公元3世纪，下迄12世纪。主要集中地为两处，一是古代龟兹地区（今库车、拜城、新和县一带），一是古代高昌地区（今吐鲁番、鄯善一带），尤以龟兹地区遗存最丰富。

龟兹地区现存的佛教石窟共计9处，它们是：克孜尔、库木吐拉、森木塞姆、克孜尔尕哈、玛扎巴赫、托乎拉克埃肯、台台尔、温巴什和苏巴什，洞窟总数达500余个。其中克孜尔、库木吐拉、森木塞姆为全国重点文物保护单位。克孜尔石窟是龟兹石窟的代表，与敦煌莫高窟、大同云岗、河南龙门并列为中国四大石窟。高昌地区的主要石窟为吐峪沟、雅尔湖、柏孜克里克、胜金口、奇康湖、拜西哈尔等，洞窟总数达200多个。其中柏孜克里克石窟为全国重点文物保护单位。

龟兹与高昌石窟中保存着大量内容丰富的壁画，音乐舞蹈是其中十分引人瞩目的形象。石窟壁画是佛教艺术的重要组成部分，壁画是佛教教义的“变相”，将佛教经典作艺术形象的阐述。佛教善于利用艺术手段宣扬深奥玄秘的哲理，绘画和音乐是最有力的形式。佛经中说：“……菩萨欲净佛土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故受化易，是故以音声因缘供养佛。”（《大智度论》）音乐又是佛教法事和供养的重要形式，佛经中的“偈颂”就是用音乐演唱经文。生于龟兹的杰出佛教翻译家鸠摩罗什说：“天竺国俗，甚重文制，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌赞为贵，经中偈诵，皆其式也。”（《高僧传·鸠摩罗什传》）

壁画中出现的音乐舞蹈形象缘起于上述观念。虽然佛教将音乐舞蹈蒙上了宗教的面纱，但就其本质来说，它们是现实生活的曲折反映，根源来自世俗社会中的艺术生活。尤其是乐器的形象，可以不加任何改变地摄入壁画中。从这个意义上说，壁画中的音乐形象是当时、当地音乐生活的写真。由于龟兹和高昌在人文、历史、地理和佛教教派上的不同，两地壁画中的音乐形象存在着许多差异，兹分别论述。

龟兹是西域三十六国中的大国，地理条件优越，经济发达，文化昌盛。公元前就与中原交往频繁，汉宣帝时，龟兹王绛宾，娶乌孙公主（汉解忧公主之女）为妻。元康元年（前65）绛宾携公主去长安朝贺，汉宣帝赐给“车骑、旗鼓、歌吹数十人”。以后绛宾



“数来朝贺”，回龟兹后“治宫室，作微道周卫，出入传呼，撞钟鼓，如汉家仪”（《汉书·西域传》）。这些重大事件，对龟兹乐舞艺术的发展具有深刻影响。石窟早期壁画出现了排箫、阮咸等中原乐器，当与此段历史有关。

南北朝时期，文化和民族大交流、大融合，龟兹音乐舞蹈艺术日趋繁盛，成为西域的乐舞胜地。十六国时的前秦国主苻坚，派吕光平龟兹，将一大批乐舞伎人带至中原，揭开了龟兹乐舞大规模东传的序幕。北周武帝（560～578）娶突厥阿史那公主为后，随嫁而来的著名的一批龟兹音乐家有苏祇婆、白明达、白智通等。苏祇婆传播了龟兹“五旦七声”乐律理论，对东西方音乐的融合和发展起到了历史性的作用。在北周、隋、唐宫廷乐部里，“龟兹乐”为西域诸乐部之首，在中原有极高声望。

唐初著名高僧玄奘去印度取经，回国后撰写了《大唐西域记》，在书中对当时龟兹音乐舞蹈艺术作了高度评价。他称：“屈支（龟兹）国……管弦伎乐，特善诸国。”《新唐书·龟兹国传》也载龟兹“俗善歌乐”。龟兹地区的音乐发达，还可见诸其它一些史料。唐段成式《酉阳杂俎》载：“龟兹国，元日斗牛马驼，为戏七日，观胜负，以占一年羊马减耗繁息也。婆罗遮，并狗头猴面，男女无昼夜歌舞。”唐圆照撰《悟空入竺记》（《十力经序》）说：“安西（即唐安西大都护府，治龟兹）境内有前跋山、前跋寺。复有耶婆色鸡山，此山有水，滴流成音。每岁一时，采以为曲。”另《宋高僧传》中也有类似记载。

龟兹石窟壁画里乐器形象最为丰富，因历史和佛教派别的原因，乐器形制基本分为两大系统：龟兹系统和中原系统，但以龟兹系统为主流。

所谓龟兹系统的乐器，就是本地世俗间流行的乐器。其中包括虽然源自域外，但传入龟兹后，经过吸收、改造和长期应用已经本地化，具有明显龟兹特征的乐器。这些乐器还涉及到龟兹创造的乐器组合形式。石窟壁画中出现的龟兹体系乐器有：弓形箜篌、竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、排箫、箏、横笛、笙、贝、大鼓、腰鼓、细腰鼓、羯鼓、鼗鼓、鸡娄鼓、答腊鼓、铃、铜钹等。这些乐器与历史文献记载的隋、唐乐部“龟兹乐”中的乐器，大体可以对应。

现列表对照说明：

	弓形箜篌	竖箜篌	曲项琵琶	五弦琵琶	秦琵琶阮咸	排箫	箏	横笛	笙	贝	大鼓	腰鼓	羯鼓	鸡娄鼓鼗鼓	毛员鼓	都县鼓	答腊鼓	铜钹	铃
《隋书》、 《旧唐书》之 “龟兹乐”		□	□	□		□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	
龟兹壁画	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□			□	□	□

上表仅为大体对照，文献记载也多有歧异。如在《新唐书》的“龟兹部”里，还增加了侯提鼓、骑鼓等鼓类。目的可能是加强“洪心骇耳”的效果，与“鼓舞曲多用龟兹乐”的记载相符。值得研究的是，龟兹壁画里数量较多的弓形箜篌和阮咸没有列入宫廷龟兹乐部里，而龟兹系统的壁画里没有毛员鼓、都县鼓和笙。可能因为宫廷乐部根据需要经过了规范、改造。弓形箜篌是印度的代表乐器，宫廷将其专用于“天竺乐”。秦琵琶（阮咸）是中原乐器，故用于代表汉地音乐的“清乐”部。笙用于“龟兹乐”的原因不明，可能是为了加强吹奏乐器。毛员鼓和县鼓都属于细腰鼓类打击乐器，壁画里难以区分和命名，或许其中两类乐器都存在。

龟兹系统乐器主要出现在4种内容的壁画里：1. 佛传故事。表现释迦牟尼从诞生到涅槃的传记。2. 因缘故事。表现释迦牟尼成佛后四方说法、诠释因缘、广度众生的业绩。3. 向佛的重大事迹作歌赞供养。4. 表现佛国“胜景妙乐”的景象。

现就龟兹系统的乐器作分别介绍：

弓形箜篌。它是壁画里出现最早、数量最多的乐器，源自印度，传入中原后被称为“凤首箜篌”。在考古资料上，尚见有龙首和蛇首等装饰。龟兹箜篌首部无任何装饰，因其形状似一弯弓，故称弓形箜篌，汉译佛经中称“琉璃琴”。弓形箜篌自成体系，音箱似为匏制，外敷皮囊，琴杆从中穿过。鸠摩罗什译《大智度论》中有一段记载，与壁画中的弓形箜篌形状相似：“譬如箜篌声……众缘和合故生，有槽、有颈、有皮、有弦、有棍，有人以手鼓之。”弓形箜篌的演奏方法，在龟兹得到改革，演奏者将乐器挟于腋下，可以双手弹奏。库车苏巴什佛寺出土的舍利盒乐舞图中有弓形箜篌图像，人物完全是龟兹世俗形象，可证龟兹世俗音乐生活中，的确使用着弓形箜篌。

竖箜篌。同且末出土的竖箜篌实物比较，龟兹壁画里的竖箜篌形制有所变化，音箱加长，体积放大，弦数增加，与同一时期波斯萨珊王朝文物里的竖箜篌形象接近，只是音箱的顶部呈尖状，承弦与音箱之间加一支撑杆。龟兹壁画出现竖箜篌的时间大约在公元4～5世纪。且末的竖箜篌实物比龟兹壁画竖箜篌要早7～8百年，这就提出了龟兹石窟壁画竖箜篌来源之说的新思考。此问题有待音乐史学家开展讨论，以求得新的结论。

五弦琵琶。源于印度的古老乐器。最早的图像可见于印度阿牟拉瓦底大塔栏楯的佛传石雕中，年代约在公元2世纪。龟兹早期石窟壁画已出现五弦琵琶，且延续时间很长，晚期壁画里依然可见。龟兹五弦琵琶的音箱为梨形体，腹窄而细长，顶部轸槽为三角形。克孜尔第8窟伎乐天手中所执五弦琵琶形象清晰，尤为中外音乐史学家瞩目。唐初淮安靖王李寿墓石椁刻画伎乐图上的五弦琵琶与龟兹五弦琵琶形制完全一样，说明这种乐器很早就传到了中原。属于晚期的克孜尔135窟，保存着五弦琵琶颈部的图像，可见有四个半品柱，与《乐苑》所记“五弦四隔孤柱一”相吻合，也与日本正仓院藏唐传五弦琵琶实物的品柱形制一致。

曲项琵琶。源于西亚，是龟兹流行的重要乐器，在石窟壁画中属数量较多的一种。苏祇婆传播的“五旦七声”乐律理论，就是在曲项琵琶上演释的。曲项琵琶的东传以龟兹为中介，汉文史籍上常将其称为“龟兹琵琶”。唐《通典·乐二》云：“自宣武（北魏



500~515)已后,始爱胡声,泊于迁都。屈茨(龟兹)琵琶、五弦、箜篌、胡笙、胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞,铿锵铿锵,洪心骇耳。”曲项琵琶的项部后曲成角,与波斯文物中的同类乐器形状一样。

阮咸。即唐以前所称的秦琵琶。关于龟兹壁画阮咸的来源,学者意见不一。一种认为是从中原传入,渊源可上溯到汉宣帝时,龟兹绛宾王朝贺长安时带回来的。一种认为从中亚传入。壁画里阮咸有两种形制,早期壁画出现的是音箱体积较大、琴杆细长、轸槽呈梯形的阮咸。中、晚期壁画中,上述的形制消失,出现了音箱较小、琴杆与音箱连接处较宽、颈部渐窄、琴颈后曲的阮咸。第一种形制与中原接近,后一种为龟兹所特有。两种阮咸的关系和相关的分类问题需要深入研究。

排箫。壁画中也是两种形态。早期排箫体积较大,箫管长短差别不大,几成长方形。有的学者认为,这种形制的排箫是古希腊的乐器“潘”,也称“潘夫流特”。也有学者认为是从中原传入的。约公元6世纪时,石窟壁画里的排箫发生了变化,出现了体积略小、箫管排列由短渐长、管数增多并外扎箴箍的形制,与中原排箫较接近。排箫在龟兹石窟各期壁画里都有出现,说明曾长期流行。

箏。据历史文献记载,源于龟兹。唐段安节《乐府杂录》载:“箏者,本龟兹国乐也,亦曰悲栗,有类于箏。”宋高承《事物纪原》(引令狐揆《乐要》)称:“箏出于胡中,或出于龟兹国也。”龟兹壁画中多有出现,但管身较细。

横笛。笛类乐器在古代印度和中国均见流行。早期壁画里多有出现,应是随佛教传入的。壁画里的横笛,一般绘得比较细长,难以看出音孔。

贝。源于印度,佛教称法螺。因其声音传远和声腔勇猛,佛教认为有降魔威力,故用于法会中。佛经说:“若使人作乐,击鼓吹角贝。”(《妙法莲华经·序品》)石窟壁画上并不多见,仅在降魔图中出现。

大鼓。壁画中的大鼓与中原流行的形象非常相似。在库车苏巴什舍利盒乐舞图中,有非常清晰的图像。

腰鼓。壁画的腰鼓与现在我国北方流行的形制基本一样,鼓腰略侈,两端稍敛。与现代腰鼓不同的是,两端鼓面用绳索扎紧。另外,壁画中的腰鼓用双手击打,不用鼓槌。

细腰鼓。特点是鼓腰内敛,呈蜂腰式。腰部形状多有不同。壁画中的此类鼓,实际上存在多种形状,汉文史籍中所谓“毛员鼓”、“都县鼓”、“杖鼓”、“汉鼓”、“震鼓”等都属细腰鼓类。因无充分资料,尚难为各类细腰形鼓进行分类命名,只能统称。壁画中的细腰鼓,不见使用鼓槌,应为双手击打。

羯鼓。羯鼓在唐代中原十分流行,演奏技巧很高。演奏时羯鼓放在小床上,用槌击打鼓的两侧。壁画里的羯鼓用手击打而不用槌,图像所见不多。

鼗鼓与鸡娄鼓。鼗鼓本为中原乐器,鸡娄鼓原为西域乐器。在龟兹、敦煌、云岗等佛教壁画里,均是此两种乐器合由一人演奏。以后沿习成俗,成为固定的形式。宋陈旸《乐书》记:“古人尝谓左手播鞞(鼗)牢,右手击鸡娄鼓也。”此种形式的形成,似在西域或即龟兹。故音乐史学家说:“鼗是西域各族传受之于汉族,而与鸡娄鼓配合起来由一人兼奏之法,是汉族受之于西域各族的。”(林谦三《东亚乐器考》)鼗鼓与鸡娄鼓合在一起的演奏方式,可能形成于公元5~6世纪之间。

答腊鼓。又称揩鼓,以用手揩擦鼓面为其特征。《古今乐录》云:“答腊鼓,制广于羯鼓而短,以指揩之,其声甚震,俗为揩鼓。”此鼓另一外形特征是鼓面之间用绳索斜拉,龟兹壁画中早在公元4世纪就有答腊鼓的图像。

铜钹。古印度的击打乐器,随佛教传入西域,属佛教法事用具。龟兹壁画中的铜钹形态很小,与唐僧慧琳撰《一切经音义》所记“铜钹……以铸成二枚,形如小瓶盖”完全一样。

公元7世纪以降,唐中央政府控制与管辖着西域广大地区,在西域设安西都护府和北庭都护府。安西都护府移治龟兹后,有一批汉人官吏和僧侣陆续落户龟兹,他们信奉中原的大乘佛教。据公元8世纪唐僧人慧超《往五天竺国传》记载:“……又从疏勒东行一月,至龟兹国。即是安西大都护府……有两所汉僧住持。行大乘法,不食肉也。大云寺主秀行善能讲说,先是京中七宝台寺僧。大云寺都维那,名义超,善解律藏。旧是京中庄严寺僧也。大云寺上座,名明晖,大有行业,亦是京中僧。……龙兴寺主名法海,虽是汉儿生安西,学识人风,不殊华夏。”在这种历史背景下,龟兹地区出现了中原大乘佛教内容的石窟和壁画,主要分布在距唐代龟兹都城较近的库木吐拉石窟。这些壁画大多是依大乘“净土”经典绘制的大型“经变画”,模式与敦煌莫高窟壁画相似。这些壁画里,出现了中原式乐器,计有:竖箜篌、曲项琵琶、排箫、箏、笙、箏、横笛、细腰鼓、大鼓、拍板等。有趣的是,有些乐器本来是从西域东传,经过在中原的发展变化,又反馈到龟兹,并与龟兹体系的乐器并存于咫尺之间。它们是龟兹与中原音乐文化相互交汇、相互融合的历史见证。从音乐史角度说,这里可以看到西域与中原同一乐器的不同形制,它们是进行比较研究的极为珍贵的资料。

需要说明的是,龟兹出现的中原大乘内容的壁画,大多是根据从中原来的“粉本”绘成。壁画里出现中原式的乐器,并不意味着龟兹当地已经流行这些乐器,现在还没有充分的考古资料证明龟兹地区使用着属于唐代中原制式的乐器。但是,安西都护府设立在龟兹长达一个多世纪,中原音乐文化对龟兹有着多方面的影响则是没有疑义的,龟兹系统排箫形制的变化即是例证。

高昌在西域的地位也十分重要,它扼“丝绸之路”东段之要冲,是西域文化与中原文化的交合点。有几代高昌王朝为汉人所治,故汉文化根基较深。同时,又有来自北方和西域各国的影响,因而高昌地区的文化具有多元化、混合型特征。高昌地区音乐舞蹈艺术也很发达。“高昌乐”在唐宫廷乐部里也是重要的一部,但规模比“龟兹乐”要小些。“高昌乐”使用的乐器有:竖箜篌、曲项琵琶、五弦琵琶、排箫、箏、横笛、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、答腊鼓,另外加一铜角。至宋辽时期,高昌地区乐舞活动仍很活跃。公元10世纪时,北宋使者王延德在《高昌行记》中说:“乐多琵琶、箜篌,……好游赏,行者必抱乐器。”每到春季,人们到佛寺“群聚邀乐”。王延德在北庭受到隆重接待:“……遂张乐饮燕,为优戏至暮。明日泛河池中,池四面作鼓乐。”

高昌石窟壁画中出现的乐器形象有:竖箜篌、龙首箜篌、曲项琵琶、箏、横笛、箏、大鼓、串鼓、细腰鼓、拍板、铜钹等。高昌石窟性质比较复杂,大小乘佛教内容交织,西域和汉、回鹘风格并存,摩尼教亦杂揉其间。故乐器的体系和来源不易辨清,不像龟兹乐器体系那样清楚。但总体说,乐器形制靠近中原系统,尤其在公元7~8世纪时,与唐代形制更为接近。比较典型的是曲项琵琶,其琴首、琴体、覆面和音孔都与唐制相似。值得一提的是柏孜克里克48窟的龙首箜篌,构造与印度、缅甸等地遗存的箜篌(亦



称弯琴)形制相同。此种形制的箜篌在中原有凤首,在中亚有蛇首,在高昌有龙首,说明这类乐器注重首部装饰。该箜篌绘有10个弦轸,音箱上涂有彩色条纹,十分精美别致。

除石窟壁画外,雕塑也是佛教艺术的重要形式。在新疆各地的佛教遗址中,都曾有过佛教雕塑,但大部分已流失国外。从考古资料看,古代于阗(今和田)是西域雕塑最发达的地区。学者普遍认为,龟兹的壁画和于阗的雕塑是古代新疆佛教艺术的两翼。《大唐西域记》载:于阗“国尚乐音,人好歌舞”。于阗佛教艺术里乐舞形象繁多,当是于阗俗好乐舞社会背景的反映。晋代高僧法显的《佛国记》里记载了于阗佛教“行像”时乐舞热烈的景况。于阗佛教雕塑的发达与于阗佛教的性质有关。于阗是西域大乘佛教的基地,大乘不主张“出世”修禅,故很少开凿洞窟,佛教建筑多为地面寺院。寺院虽有壁画,但随寺院毁坏,壁画荡然无存。而雕塑尚能有所遗存。和田的乐舞雕塑,手法简练,造型生动,几根泥条,随意成形。收入本集的弹琵琶、吹排箫、击腰鼓者,虽已残缺,但依然可见其栩栩如生的形象。和田还出土了一批用范压制的伎乐形象。范的使用,表明其可以成批制造。和田出土雕塑中出现的乐器计有:弓形箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、排箫、横笛、铜钹、羯鼓等,还有口技乐俑。乐器的形制与龟兹乐器接近,均属西域系统。

新疆佛教遗址中,还出土了伎乐木雕。克孜尔石窟的弹竖箜篌和击腰鼓木雕为保存较好者。其刀法洗练,形态逼真,特别是竖箜篌的比例准确,尤为难得。

高昌地区古代墓葬出土了一些木俑、泥俑。反映古代百戏的有狮舞、马舞、顶杆倒立俑。乐俑有吹排箫、吹笛者,另外还有戏弄俑。戏弄是唐代艺术中的新品种,是中国戏剧的雏形。这批戏弄俑,提供了唐代戏弄的真实形象。其中一组与著名的“踏谣娘”戏弄非常相似,还有的形态与“大面”、“拨头”相像。特别有一黑人戏俑,引人注目。据文献记载,西方曾向中国进献过“昆仑奴”(黑人舞伎)。此黑人俑手持一棍,正在舞弄,可能是“昆仑奴”的写照。还有一批俑头,虽然看不到全身,但面部表情各异,似为表演情态。

本世纪初,在库车东北苏巴什佛寺遗址出土的一具盛佛教徒骨灰的舍利盒,盒盖与盒身上绘有精彩的乐舞图像。盒盖上四身“迦陵频伽”(拟人形的美音鸟)所持的乐器分别是:箏、竖箜篌、曲项琵琶和类似五弦琵琶的一种乐器。盒身一周绘有由21人组成的乐舞队。乐队6人所持乐器有:大鼓、竖箜篌、弓形箜篌、排箫、鼗鼓和鸡娄鼓、铜角。另有5身儿童和10身带面具的舞者。公元6~7世纪,西域盛行一种被称作“苏幕遮”的歌舞戏,它可能源于波斯古老的供奉不死圣神“苏摩”的祭祀。此戏传入西域后得以发展,尤其在龟兹与佛教精神结合,创造了“苏幕遮”歌舞戏。唐慧琳撰《一切经音义》记载:“苏幕遮,西戎胡语也,正云飒磨遮。此戏本出西域龟兹国。至今犹有此曲,此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面,或作鬼神,假作种种面具形状;或以泥水沾洒行人,或持罽索搭勾捉人为戏,每年七月初公行此戏,七日乃停。土俗相传云,常此法攘厌驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”舍利盒乐舞图似为“苏幕遮”歌舞戏的一部分,各种面具和形式都与上述记载相合。

歌舞戏是音乐舞蹈艺术发展的必然趋向。关于戏曲的概念,王国维先生说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”(《戏曲考源》)舍利盒乐舞图上的形象具有非常强烈的表演成分,舞蹈者的面具,就是人物的扮演;持棍舞弄者,即是戏中的主要“角色”。舍利盒上的乐队,虽非全貌,但展示了龟兹乐队的某种组合和演奏形式。重要的是,图上人物均是龟兹世俗形象,尤其乐队人物穿着的都是生活服装。《旧唐书·西戎传》曰:“龟兹国……男女皆剪发,垂与项齐。”据学者考证,舍利盒为公元7世纪之物,时代上相当于唐,此时龟兹正是经济发达、文化昌盛时期。从乐舞图中透发出的热烈气氛,不难领略龟兹乐舞的盛况和巨大的艺术感染力。反映龟兹民俗乐舞的资料匮乏,这具舍利盒乐舞图是研究龟兹乐舞极有价值的形象资料。

在新疆北部的阿尔泰山、中部的天山、南部的昆仑山,到处可见岩画。这些岩画反映着古代游牧民族的生活情貌。舞蹈是先民们的娱乐形式,也是原始崇拜的仪式。本卷收录了最有代表性的呼图壁康家石门子舞蹈岩刻画。这幅大型岩刻画反映了古代祭祀和生殖崇拜的观念。为表达繁殖繁衍的愉悦,举行乐舞活动。舞蹈者排列有序,具有强烈的节奏感,观者可在有规律地摆动节律中,感受到无声的音乐。

和田洛浦山普拉墓地出土的一件羊毛织物上,织着一个手持长管乐器的马身神人。图像具有西方造型艺术风格,年代约在公元前1世纪。它反映的文化属性,尚需研究;长管属何种乐器,也是饶有趣味的问题。

流失到国外的有乐舞形象的绢画、纸画、麻布画、刺绣和书卷等,大多出土于高昌地区。其中回鹘文摩尼教书卷中的弹曲项琵琶图,是极为难得的珍品。摩尼教产生于3世纪的波斯萨珊王朝,8世纪传入中国,不久又传入回鹘王国。公元9世纪回鹘西迁,其中一支建立了西州回鹘王国。摩尼教随之传入高昌,成为西州回鹘王国的国教。后回鹘改信佛教,但摩尼教继续存在,并延续了很长时间。摩尼教注重绘画,在摩尼教的寺院、石窟里发现过一些壁画。但在摩尼教书卷里罕见乐器,这图中的曲项琵琶形状与中原制式完全一样,可能是根据高昌石窟壁画里的曲项琵琶绘制的。这一小小的图像,透露出不同文化、不同宗教交流的历史信息。

在和田地区搜集到的清代葫芦上,刻画出热瓦甫、苏乃依和巴拉满等维吾尔族民间乐器。乐器造型有抽象的意蕴和装饰的效果,对研究维吾尔族乐器的发展演变有较高的价值。

本卷收录的两件《弥勒会见记》唱本残片,是古代新疆文学艺术的重要文物珍品。一件是5~6世纪的焉耆文写本,一件是8~11世纪的回鹘文写本。虽然已残缺,但它们涉及到古代新疆伊斯兰化之前的宗教、文学、戏剧、音乐、书法等许多方面。有的学者认为《弥勒会见记》是一部集诗歌、戏剧、音乐为一体的综合性剧本,也有的学者认为是叙事说唱的文学台本。无论如何,这两个唱本在中国文学、戏剧、音乐史上的地位不容忽视。

新疆,作为欧亚大陆之桥,作为东西方文化交流的要冲,这一地区留存至今的音乐文物,对于研究东西方音乐文化的渊源和发展,具有重要的学术价值;这也是《新疆卷》的魅力所在。

第一章

乐器



第一节 哨笛 埙 唢呐

第二节 笙 篪 琵琶 艾捷克 爱西塔勒

卡龙

第三节 钟 铃 磬 圆磬 钹 鼓



第一节

哨 笛 埙 唢呐

9



图 1·1·1 民丰尼雅杏核哨

1. 民丰尼雅杏核哨

时 代 公元 3~5 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1959 年在民丰县尼雅遗址采集。尼雅遗址位于塔克拉玛干大沙漠南端，为汉代精绝国故址，距民丰县城北约 150 千米。精绝国为汉代西域城廓诸国之一，后被鄯善国、于阗国兼并。5 世纪起居民逐渐离散，7 世纪中唐朝僧人玄奘返唐路过时，此地已荒芜。1959 年新疆博物馆考古队在这里发掘和采集到了千余件文物，杏核哨是其中的一件。

形制纹饰 杏核哨呈椭圆形，略有损伤。其侧面开有长

0.5、宽 0.3 厘米的吹口。中空，吹口两侧有竖条式刻道。杏核哨长 1.3、宽 1.1、厚 1.0 厘米。

音乐性能 贴近吹口用力吹气，核哨即能发出音高不确定的尖利音响。

文献要目

①史树青：《谈新疆民丰尼雅遗址》，《文物》1962 年第 7、8 期。

②刘观民：《尼雅遗址》，《中国大百科全书·考古学卷》，中国大百科全书出版社 1986 年版。



图 1·1·2 巴楚脱库孜萨来骨笛

2. 巴楚脱库孜萨来骨笛

时代 公元 5~6 世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1959 年出土于巴楚县脱库孜萨来古城外的古寺内。古寺位于城外山麓 1000 米左右，为北朝时期的遗址。古寺东北两面处在斜坡地带和水渠流经处，遗址因斜坡颓崩和水土流失而大部无存，仅余的部分地基距地表 30~45 厘米。骨笛就出土于编号 4 的古寺遗址内。与其同出土的还有白玛瑙、人形押、小五铢钱币、龟兹文木简和象头纹足陶炉等文物。

形制纹饰 笛呈圆管形，用老鹰的翅骨制成。一侧开有圆形音孔。发现时管口一端已残，现存管身长 10.5、宽 1.7 厘米，可见 3 个音孔。

音乐性能 该乐器在质地、形制上与当代流传在塔吉克族、柯尔克孜族民间的骨管乐器“那艺”（柯尔克孜族称“却奥尔”）十分接近。

文献要目 《新疆出土文物》图 66，文物出版社 1975 年版。



图 1·1·3 鄯善三个桥横笛

3. 鄯善三个桥横笛

时代 公元 7~9 世纪

藏地 吐鲁番地区博物馆

考古资料 1989 年出土于鄯善县鲁克沁乡三个桥村一座古墓中。根据对墓中随葬品的研究，墓主人的入葬时期应相当于唐代。

形制纹饰 笛身由中空圆竹管制成，外表以黑漆涂绘条状花纹，并绑有皮绳若干道。笛身顶端封闭，尾端开口，吹孔离顶端极近。开口的尾端和吹孔之间开有孔距基本平均的 9 孔（最后一孔破残）。疑靠近吹孔的 6 个偏大的孔为按音孔，后 3 个偏小的孔为出音孔。笛身全长 37.0 厘米，吹孔距顶端 1.4 厘米，第一个按音孔距吹孔 12.8 厘米，按音孔间距大约 1.9 厘米，吹孔与按音孔直径大约 0.95 厘米，出音孔直径大约 0.85 厘米。

音乐性能 因管身裂有长缝，现已无法吹出音阶。按音孔和吹孔之间不设膜孔，和当代流传在维吾尔族民间的横吹管乐器“乃依”（亦可意译为横笛）相同。



4. 墨玉库木拉巴特陶埙

时 代 公元 5~10 世纪

藏 地 和田地区文物保管所

考古资料 1995 年出土于墨玉县库木拉巴特遗址。该遗址位于墨玉县扎瓦乡西偏北约 10 千米，喀拉喀什河绿洲西约 10 千米的荒漠中。遗址四周为连绵起伏的沙丘，裸露出盐碱地壳，长有芦苇。遗址分布范围很大，有佛教寺院建筑、僧侣居住遗址及附近的大面积居民住址。现佛寺已被人为破坏得千疮百孔，散露出打碎的石膏质塑像，残壁上尚存佛教内容的壁画残迹。

形制纹饰 陶埙以灰粗砂土烧制。中空，长 6.6、高 2.3、宽 2.7 厘米。其造型特殊，似为一人头形状：发髻高耸，鼻梁隆起，左右两个按音孔犹如双目，吹口即是伸出的嘴部。整体用手工捏制，稚拙朴实。

音乐性能 两个按音孔全闭时吹出的音高为 d^3+32 、开启左边或右边的一个按音孔时吹出的音高为 f^3+35 、两个按音孔全部开启时吹出的音高为 g^3+11 音分。



图 1·1·4a 墨玉库木拉巴特陶埙（俯视）



图 1·1·4b 墨玉库木拉巴特陶埙（侧视）



5. 南疆苏乃依（唢呐，2件）

时代 公元17~19世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

来源 本世纪50年代末在新疆南部收购。

形制纹饰 两件苏乃依表面均有裂纹。通体木制，为一上敛下侈的直通空管，下端不套金属碗子，以枣木制成，喇叭口，形制大小不一。现馆藏大小两只，大的通长40.0、上径2.0、下径10.0厘米；小的通长34.6、上径2.0、下径7.4厘米。管口内径均1.0厘米左右，从上向下至管长的3/4处逐渐扩大。上

有9个按音孔，其中正面6个，背面2个（分别开在正面第1孔上方和正面第3、4孔之间），左侧面1个。大的右侧还开有一个出音孔。现在收藏的仅是苏乃依管身，无哨头。大的从残存痕迹来看，管身上原有铜箍5个，现只剩3个；小的表面无铜饰，但自上而下有手工刻制的罗旋纹。

音乐性能 苏乃依是维吾尔族民间广泛流传的有哨竖吹管乐器之一，一般可吹出十度音域。多使用于欢乐、喜庆的群众性聚会场合。



图1·1·5 南疆苏乃依（唢呐，2件）

图1·1·6 北疆唢呐



6. 北疆唢呐

时代 公元17~19世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

来源 本世纪60年代在新疆北部地区收购。

形制纹饰 通体长62.0、下径17.0厘米。管体为木制，管口内径1.0厘米左右，从上向下逐渐扩大。管体上部在3.2厘米处用银片包起，管身有8个银箍。套在木管尾部的喇叭用银片压制而成，其上镶嵌有镂刻的精致龙纹及与喇嘛教有关的图案和符号。喇叭边沿的莲花图案上有3个银环，整个构图带有浓郁的宗教特色。管身上端插有银质哨头，其外形似莲花宝座。管身开有按音孔8个：正面7个，背面1个。背面的1个开在正面第1、2孔之间。

音乐性能 该器是蒙古族从事宗教活动时吹奏的乐器。



第二节

筚篥 琵琶 艾捷克

爱西塔勒 卡龙



图 1·2·1 且末扎滚鲁克竖筚篥

1. 且末扎滚鲁克竖筚篥

时代 公元前 3~4 世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆 (96QZ1M14: 20)

考古资料 1996 年出土于且末县托格拉克勒克乡扎滚鲁克 1 号墓地南西区 1 号墓点 14 号墓。墓葬为单墓道长方形竖穴棚架墓，墓道方向西偏北 18 度。墓口长 7.0 米，宽 5.6 米，墓深 2.2 米。墓内至少葬有 19 个尸体，以仰身上屈肢葬为主。出土时该乐器横置于 I、J 两个尸体的胸部 (I 为小孩；J 为中年女性，头戴黑褐色帽子)。墓中还出土有：木梳、木腰牌饰、木纺专、毛纺织品及少量陶器、铁器、砺石等。

形制纹饰 竖筚篥缺失弦和蒙皮，其余部分保存完好。木质，素面，由音箱、颈、琴杆三部分组成，通长 87.6 厘米。用一块梧桐整木经刮削、打磨，雕刻出音箱和颈部。琴杆分制，为

红柳木质。音箱呈半葫芦形，长 41.6、宽 6.8~13.2、高 4.0~6.8 厘米。音箱外壁经打磨光滑，口部遗留有蒙皮的残迹，宽为 1.2~1.6 厘米不等。音箱内壁有刀加工的痕迹，音箱深 2.8~5.2 厘米，底部开有音孔。音孔略呈长方形，四边作弧曲内凹，长 2.0、最小宽 0.4 厘米。颈部侧视呈长方形，约长 46、宽 8 厘米。其尾连音箱，偏上部位有一横穿的小圆木棍，木棍长 3.6、径 0.35 厘米；下部延伸到音箱底部，稍稍呈脊状突起。颈首稍厚，上面刻有椭圆形的卯眼以固定琴杆。琴杆为弧形，长 31.2 厘米。杆首较细，截面圆形，直径约 2 厘米，有三道明显的系弦痕迹。杆尾镶嵌于颈首的卯眼内，以木楔加固，露出部分琴杆截面为椭圆形，长径 2.8、短径 1.6 厘米 (摄影：胡湘利)。



2. 吐鲁番阿斯塔那琵琶

时代 公元7~9世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1960年经发掘出土于吐鲁番阿斯塔那第336号墓。阿斯塔那位于吐鲁番市东50千米处，其东北与哈拉和卓相连，东南紧接高昌故城，汉名“三堡”。

“阿斯塔那”意为“首府”，该名称可能和高昌故城有关。高昌之名最早出现在汉书中的《西域传》，称“高昌壁”。自魏晋至元十多个世纪，高昌一直是西域的政治中心之一。

在阿斯塔那东北和正北的戈壁，各有一片墓葬群。336号墓位于墓葬群的北区，墓中同出有细腰鼓*1件，以及为数极多的各类泥俑，其中包括乐舞俑*、戏弄俑*15件。

形制纹饰 琵琶为明器，以木制成，出土时断为两截。音箱呈半梨形，箱面呈土黄色，中部有2.0厘米宽的红色横条。侧面、背面皆为红色。琴颈两侧开孔6个，以置琴轸，现存琴轸4个。器通长17.1厘米，音箱最宽处6.3、厚2.4厘米，黑色琴杆上宽1.2、下宽0.5厘米。

注：凡标有“*”号者本书中立有专条详述，下同。



图1·2·2 吐鲁番阿斯塔那琵琶

图1·2·3b 库车艾捷克形制图

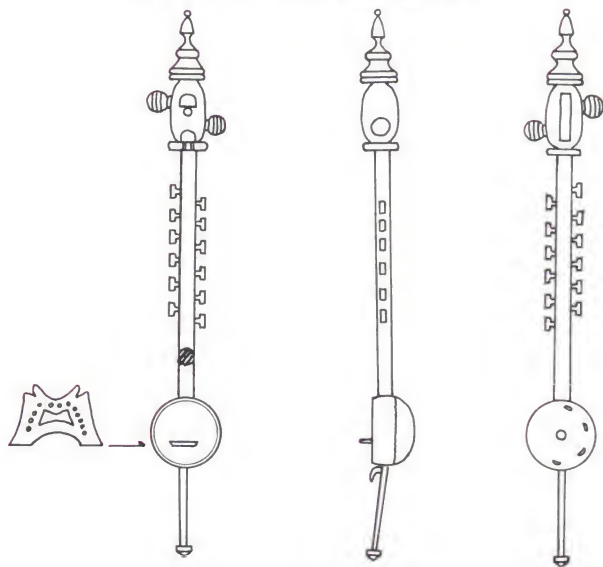


图1·2·3a 库车艾捷克

3. 库车艾捷克

时代 公元17~19世纪

藏地 库车县文物保管所

考古资料 1976年10月出土于库车大寺。出土时，主杆身左右侧12个琴轸均已毁，现琴身上所置为后配。

形制纹饰 总长96.5厘米，通体木质（图1·2·3a）。其形制及各部位名称如图1·2·3b所示。支柱，铁质，直径1.4、长16.0厘米。音箱为半球状，木质，上蒙羊皮，直径12.0、厚7.5厘米。琴杆，木质，长45.0厘米，左右侧共置小琴轸12个。琴头，木质，长23.5厘米，左右各置大琴轸1个。琴码，木质，长5.0、高3.0、厚约0.5厘米。

音乐性能 艾捷克为维吾尔族古老的拉弦乐器，与本藏品形制相同的艾捷克（民间称艾捷克或刀郎艾捷克）至今尚能在维吾尔族民间见到，主要用于《刀郎木卡姆》的伴奏。过去巴克希（维吾尔族民间巫医）作法时也偶有使用。其音色浑厚，右手执弓擦弦发声，左手以一个把位按弦，利用泛音的原理组成一个半八度的音阶。



4. 南疆艾捷克

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

来 源 本世纪 50 年代在新疆南部地区收购。

形制纹饰 琴体通长 90.0 厘米，琴头、琴杆长 63.5 厘米，铁支柱长 26.5 厘米，音箱长 14.5、宽 13.0、厚 6.3 厘米，琴轸长 11.5 厘米。琴头、琴杆以木制作，音箱用枣木挖成，呈半球形，上蒙羊皮。铁质支柱穿过箱体中间，插在琴杆下端。音箱底部有一圆孔，侧边残缺一块，且多处干裂，箱面所蒙之皮革也已干裂。琴头上应有琴轸 3 个，现只剩 1 个，呈长条形。琴杆两侧开孔 16 处，但琴轸均已脱失。

图 1·2·4 南疆艾捷克

图 1·2·5 洛浦爱西塔勒



5. 洛浦爱西塔勒

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

来 源 本世纪 50 年代末在和田地区洛浦县一区收购。

形制纹饰 通体长 109.0 厘米，琴身为木制。琴杆上窄下宽，用牛筋绑成品位，计 19 个。琴头正面应有 4 个琴轸，现缺少 2 个；侧面应有 5 个琴轸，现只剩 3 个。琴杆上半部侧面有 6 个琴轸。音箱呈半扁球形，用枣木挖成，上蒙熟牛皮，其边铆有铜质铆钉。音箱正面所蒙的牛皮上，有 4 行维吾尔文，字迹

模糊不辨。音箱上端突出两个直角，其上用兽骨和兽角镶嵌成简易的正方形和菱形装饰图案。音箱背面以浮雕形式刻有几何纹和花草纹图案。

音乐性能 本乐器的形制与流传至今的维吾尔族传统乐器刀郎热瓦甫、哈密热瓦甫相近，是一种带有多根共鸣弦的拨弹类乐器，被当地人称作“爱西塔勒”。演奏者横抱于胸前，右手执拨弹弦发音，左手以一个把位按弦改变音高。包括共鸣弦、主奏弦在内，共可奏出 2 至 3 个八度的乐音。



6. 莎车卡龙

时代 公元 17~19 世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

来源 本世纪 50 年代在莎车县收购。

形制纹饰 琴长 84.0、宽 57.0、厚 10.5 厘米。中空的音箱用桑木制成，呈前窄后宽、左曲右直的不规则梯形。左边装有两排棱柱形弦轴。音箱面板左侧有 17 个小正方形弦枕，弦枕右边是一条波形固定弦码，弦码下面为凸形方孔，琴弦经过弦码到音箱右边的弦栓。音箱前面有一大方孔，方孔左边有一小铁环，右边为一圆孔。此外，音箱面板上有两个对称的用小圆孔组成的圆圈，圈中有菱形的图案。

音乐性能 卡龙为维吾尔族古老的拨弹乐器之一，至今在南部新疆维吾尔族民间尚能见到，主要用于维吾尔族大型古典套曲《十二木卡姆》及《刀郎木卡姆》的伴奏。

图 1·2·6 莎车卡龙





第三节

钟 铃 磬 圆磬 钹 鼓



图 1·3·1 吉木萨尔破城子铁钟

1. 吉木萨尔破城子铁钟

时 代 公元 10~13 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1973 年采集于距吉木萨尔县城北约 20 千米的北庭都护府故城。北庭都护府史称别失八里，意为五座城池，约荒废于明代初年。故城称“护堡子”，俗名“破城子”。故城内曾先后发现过唐代的刻花石球、石狮、莲纹方砖和“蒲类城之印”铜印，以及宋代的铁钟和元代的陶瓷器等物。

形制纹饰 钟铁铸，铸工粗糙。钟钮大致呈长方环形，高 8.5、宽 6.0 厘米，钟口平齐，舞作球弧面。以阳线将钟腔面划分成 4 个相等的区域，其中的一个区域内有一个“僧”字，腔与钮之间、亦即舞面是一周倒覆的莲瓣纹饰，莲瓣的顶端可见方或椭圆形的铸范芯撑遗孔 8 个。钟锈蚀，且钮略损。通高 23.5、口径 21.0 厘米。



2. 巴里坤铁钟

时代 公元 17~19 世纪
藏地 新疆维吾尔自治区博物馆
来源 1975 年 4 月新疆维吾尔自治区博物馆文物队从巴里坤搜集。

形制纹饰 该钟为生铁合范铸制，上小下大呈喇叭花形，花纹、铭文为阳铸凸起。钟钮为一大眼浓眉的人脸部造型，钮孔直径 8~10 厘米。钟舞为弧面，饰卷草纹，并铸有相距为 30.0、直径 7.0 厘米的 4 个等距回声孔。钟体铭文从左至右竖写，每行 3 至 20 个字，为楷书，有大、小字之分。铭文分六区，第一区和第六区为 3.0×3.0 厘米见方的大字，第一区 8 行 76 个字，第六区 6 行 47 个字；中间的 4 个区为 2.1×2.0 厘米见方的小字。共 41 行 574 个字。舞、钲和鼓间由绳纹围圈分隔，钟鼓部铸莲花纹、卷草纹，下为八瓣波浪纹，每瓣中心铸有绣球纹样，周围有八卦、莲花、缸、网格、风筝等表示宗教、丰收、娱乐、

生活的图案。钟下部略残。据钟铭记载，巴里坤镇下属官兵为马祖庙无钟而铸该钟，是目前新疆所存唯一有纪年、内容清楚的马祖庙铁钟。铭文如下（原文为竖排，现改为横排）：

盖闻惟有巴里坤镇/属等营建铸神钟/马祖庙而无
钟鼓则人心不聚/况新江自移驻创军台马/厂官兵以来
众信各开诚心/神灵保佑牲畜膘腾供修/良建造钟鼓悬
挂楼阁/声闻于天窃斯文以志/（中略）/乾隆五十八年
六月/二十三日/敬献/代笔人杨存礼/金匠人/苏伏得
朱有盛/夏美 夏春奎/甘应唐 张光合/胡锦 张
大邛/陈天兴

单位：厘米

通高	甬	舞	铎长	钲	鼓
83.0	13.8	10.8	59.2	32.5	28.0

图 1·3·2 巴里坤铁钟





3. 金刚铃

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

来 源 征集品

形制纹饰 铜制，柄头为五钴。柄上部镂空雕刻花纹。下面雕出佛首像，像下为莲瓣纹。铃体上窄下阔。舞面为弧形，敞口敛边有舌。舞面饰花纹，铃面上层饰金刚杵垂帐纹。铃口边似金刚杵围饰。

音乐性能 金刚铃系藏传佛教的主要法器之一。从古印度密教用具发展而来，随佛教传入中国。金刚铃在新疆信仰藏传佛教的蒙古族宗教活动中广泛使用。作法事时摇金刚铃可以警觉诸神，警悟有情。

图 1·3·3 金刚铃





4. 玉磬 (2 件)

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

来 源 1960 年在乌鲁木齐征集, 为当地群众捐献的传世品。

形制纹饰 二磬均保存完好。其一用整块新疆和田黄玉制成。色呈黄白, 形似夔龙。通高 15.3、通长 27.0 厘米。倨孔作

倒“凸”字形, 长 2.6、宽 0.8 厘米 (图 1·3·4a)。其二亦为整块和阗玉琢制。玉质呈墨绿色, 晶莹纯净, 色泽光润, 外观呈云朵形, 显得古朴庄重。磬通高 24.0、通长 44.5、倨孔径 1.5、厚度 0.8~1.0 厘米 (图 1·3·4b)。

音乐性能 从磬倨孔穿绳后挂着敲打, 磬声洪亮深沉。第一件玉磬音高为 d^3-30 、第二件玉磬音高为 d^2+44 音分。

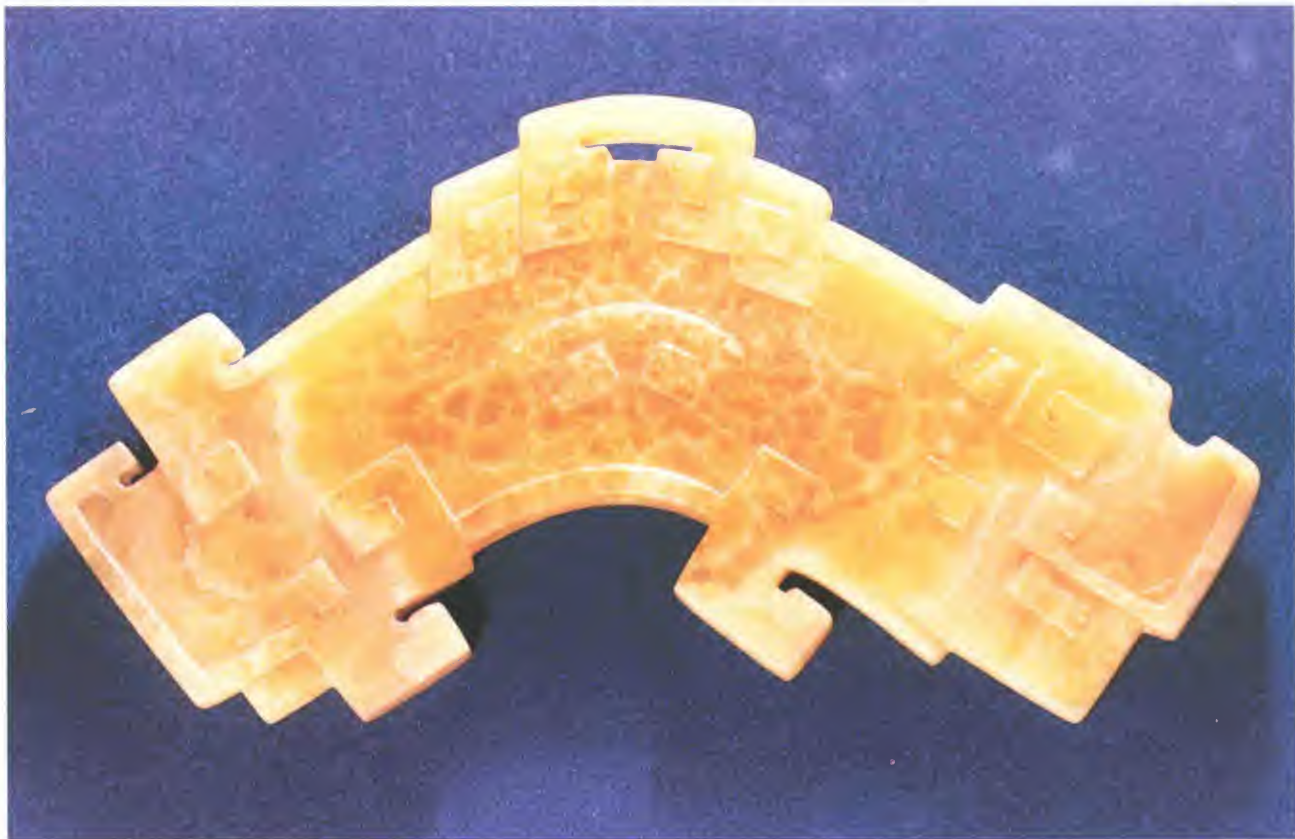


图 1·3·4a 玉磬之一



图 1·3·4b 玉磬之二



5. 乌鲁木齐圆磬

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

来 源 在乌鲁木齐市六道湾煤矿一号立井发现，并于 1984 年由当地群众上交该馆。

形制纹饰 铁磬保存完整，外表有轻微锈蚀，内面锈蚀较重。形似钵，外底部作直径 2.0、厚 0.8 厘米的突起圆饼。外口部饰 3 圈单线凸弦纹，弦纹内饰几何纹。3 道铸缝自底部延伸至口部，将磬分割成 3 个相等的区域，在各区域相交处置有 1 个出音的圆孔。又在其中的两个区域内各饰 1 朵莲花，另一区域内饰“咸丰七年三月望日（1857 年 3 月 15 日）叩献”的铭文。铭文为竖书，共 5 行，每行两个字，字体为正楷。高 13.5、外口径 20.0、内口径 19.2 厘米。

音乐性能 此磬为佛教寺庙内的敲击乐器。

图 1·3·5 乌鲁木齐圆磬





图 1·3·6 奇台铜钹

6. 奇台铜钹

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

来 源 乌鲁木齐市天山区解放路装卸队火车站装卸分队的职工从奇台县带回，于 1990 年捐售给该博物馆。

形制纹饰 钹为铜质铸制，色呈白中带黄。圆形，中部隆起如半球状，上有花饰 4 朵，钹面饰 6 个梵文字。钹为二片，用羊皮条拴联。面径 8.0、内径 3.0 厘米。

音乐性能 该钹似由蒙古族佛教信徒从西藏或青海、甘肃藏族聚居区带进新疆，为喇嘛庙所用的碰击乐器。



图 1·3·7 吐鲁番阿斯塔那细腰鼓 (2 件)

7. 吐鲁番阿斯塔那细腰鼓 (2 件)

时 代 公元 7~9 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1960 年经发掘出土于阿斯塔那第 336 号墓, 同出有琵琶*1 件, 以及乐舞俑*、戏弄俑* 等 (参见《吐鲁番阿斯塔那琵琶》)。

形制纹饰 细腰鼓为明器, 泥制, 出土时完整。呈蜂腰圆柱形。鼓身为黑色, 鼓面土黄色。两鼓分别长 4.4、5.5 厘米, 两端直径分别为 2.4~2.2、2.0~1.8 厘米。中段直径均为 1.2 厘米。细腰鼓在隋唐时盛行于西凉、龟兹、疏勒、高昌等乐部, 后东传中土及高丽、日本各地。

8. 库车苏巴什铜鼓

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 库车县文物保管所

考古资料 1986 年 3 月 18 日出土于库车县苏巴什佛寺遗址。苏巴什佛寺 (又称苏巴什古城) 为古龟兹规模很大的佛寺。据史籍记载, 该寺在晋代被称为“雀离大寺” (玄奘《大唐西域记》称为昭怙厘佛寺)。位于库车县东北 20 余千米处, 东经 83°2', 北纬 41°51', 依山傍水, 形势险要。现为全国重点文物保护单位。铜鼓出土时还发现有单衣、棉衣、帽、靴、枕、毡、帕、巾、披等日常生活用品; 银铜首饰、珠串、耳坠、木梳、护胸等装饰品; 挽具、猎具、大布、皮革、纺锭、棉线等生产用品及缠头布、铁头盔等其它用品, 计 4 大类 82 种 127 件。

形制纹饰 铜鼓保存较完好, 黄铜质。鼓体作喇叭状, 通高 16.0 厘米, 下底面铸有孔纽。下底径 10.0、上底径 23.0 厘米, 呈不规则形状。四周有四耳, 每耳间原来有 3 个乳钉, 总计应有 12 个 (现缺 2 个, 并有 3 个似为铁质所代)。鼓身鼓面均有晕圈, 多为双弦, 唯胸、腰际为一单弦。鼓腰两边有因用双手倒端而磨光的一双掌印。

文献要目

①新疆库车县文管所:《库车新发现的古代铜鼓》,《新疆艺术》1987 年第 6 期。

②新疆库车县文管所:《库车铜鼓》,《新疆艺术》1992 年第 1 期。

图 1·3·8 库车苏巴什铜鼓





9. 南疆双面皮鼓

时代 公元 17~19 世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

来源 本世纪 50 年代末在新疆南部地区收购。

形制纹饰 鼓除正面边沿有一小缺损处之外，整体基本完好。高 10.5~9.5 厘米，直径 25.7~23.7 厘米。鼓框为木制，鼓身呈不规则圆筒形，面为斜坡状。双面蒙有皮革，皮革用牛筋线以网格方式联结。木框上有一方孔。

音乐性能 木框边系有草绳，乐手双手执槌交替击奏时，可用于挂在腰际。

图 1·3·9 南疆双面皮鼓



图 1·3·10 南疆达普（手鼓）

10. 南疆达普（手鼓）

时代 公元 17~19 世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

来源 本世纪 50 年代末在新疆南部地区收购。

形制纹饰 鼓为木框革面。面径 41.6、框高 5.3 厘米。面上边沿一处皮革破裂，且有一小洞。木框为枣木，框体有裂纹，呈不规则圆形。框内缘有一圈铆钉眼及残存的铆钉，镶嵌物均脱落。框沿较粗糙，上有一小槽，敲鼓时用以安放拇指。

音乐性能 达普为维吾尔族最常用的击节乐器，至今仍在全疆各维吾尔族聚居区广泛流传，亦被意译为手鼓。

第二章

图像



第一节 克孜尔石窟谷西区乐舞壁画

第二节 克孜尔石窟谷内区乐舞壁画

第三节 克孜尔石窟谷东区、后山区乐舞壁画

第四节 库木吐拉石窟乐舞壁画

第五节 森木塞姆石窟乐舞壁画

第六节 克孜尔尕哈及台尔石窟、苏巴什佛寺乐舞壁画

第七节 吐峪沟、雅尔湖、柏孜克里克、奇康湖石窟及胜金口佛寺、高昌古城乐舞壁画

第八节 器皿饰绘 绘画 岩画

第九节 雕塑 乐舞俑

第十节 唱本



第一节

克孜尔石窟谷西区 乐舞壁画

26

图 2·1·1a 克孜尔石窟谷西区外景





1. 克孜尔第7窟乾闥婆演乐图

时 代 公元5世纪

藏 地 克孜尔石窟第7窟后室

考古资料 克孜尔石窟是中国四大石窟中建造最早的佛教石窟寺。位于新疆维吾尔自治区拜城县克孜尔乡东南9千米戈壁断崖上，地理座标：东经82°27'，北纬41°50'。现存编号洞窟236个，壁画1万余平方米。石窟按自然分界，分为四大区域，即谷西区、谷内区、谷东区和后山区。克孜尔石窟建造始于公元3世纪，止于公元9世纪。随着伊斯兰教传入，新疆佛教文化遭毁灭，石窟亦受破坏，逐渐被废弃。至清末一些官吏巡察新疆时，这些石窟才被重新发现。19世纪末20世纪初外国探险队涉足龟兹石窟，揭取了大量壁画，运往国外。后来他们对揭取的资料进行了研究，一批图片和研究成果于20年代公诸于世，从此，克孜尔石窟逐渐被世界所瞩目。1949年后，国家十分重视克孜尔石窟的保护和开发，1961年被列为全国重点文物保护单位。特别是近15年来，投入了大量的财力和人力进行了有效地保护和维修，设立了相应的管理和研究机构，取得了一批研究成果。克孜尔石窟已成为世界性的文化遗产（图2·1·1a）。

克孜尔石窟年代划分一直是国内外学者关注的问题。30年代，德国学术界根据壁画的“样式”进行过年代划分。中国学者亦从绘画风格、题材内容及洞窟考古方面进行过分期。90年代初，新疆学者根据多方面的综合研究，提出了新的分期意见。分期问题的研究在深化，绘画内容、风格方面的研究也在深入。对克孜尔石窟音乐舞蹈形象的研究也已取得了许多成果。

龟兹地区石窟形制主要分为3类，即：中心柱式窟、方形窟和僧房窟。中心柱式窟由前、主、后室组成（前室大部已塌圮），功能为礼佛观像；方形窟，一般也有前室（均塌圮），功能为讲经禅修；僧房窟为僧侣居住地。塑像与壁画主要设置或绘制在中心柱窟和方形窟内。与中心柱窟功能相同的还有大像窟，形制基本相同，只是主室高敞，立大佛像（图2·1·1b）。克孜尔石窟是龟兹石窟中最典型的，其洞窟形制、壁画内容和

风格都有代表性。

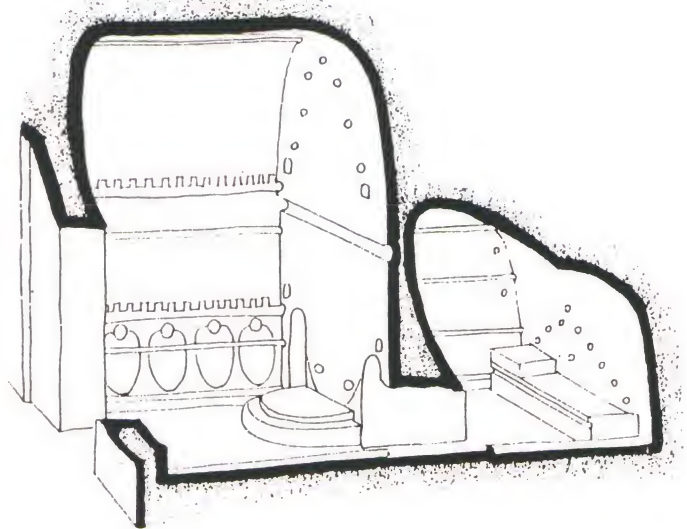
克孜尔第7窟位于谷西区西端。谷西区是克孜尔洞窟比较集中的区域，共有编号洞窟81个。这里还有克孜尔开凿较早的几个洞窟，也集中了几个大像窟，如克孜尔最高大的47窟和空间最大的60窟。第7窟为中心柱窟，壁画损坏严重。仅在后室左端壁上留存“善爱乾闥婆王及眷属皈依佛”图，内容属佛教中的因缘度化故事：佛已知自己不久将涅槃（逝世），他觉得该度化的都已度化，唯乐神善爱乾闥婆尚未调伏。乐神一向傲慢自恃，从不皈依佛法，佛就化做一乾闥婆，去与善爱较量，“佛即对彼共弹箜篌。佛断一弦亦断一，然二音并无阙处，佛又断二彼亦断二，然其音韵一种相似……佛便总断彼亦断之，佛于空中张手弹击，然其雅韵信胜于常，彼便不能，情生希有降伏傲慢，知彼乐超胜于我……”（见《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷三十七）。善爱终于被佛度化，佛随后即涅槃。善爱为报佛恩，携眷属在佛涅槃像一侧，弹奏箜篌作供养报恩。中心柱后室正壁即是绘佛涅槃的位置，但此窟涅槃像已不存。

画面内容 善爱乾闥婆及眷属身高约150.3厘米，乾闥婆王裸露上身，下着透明裙裤，身披帛带，交脚而立。眷属黑肤色，着龟兹式胸衣，下穿长裙裤，身披宽帛带，双手执弓形箜篌，作弹奏状。两人面面相觑，是一幅边吟唱边奏乐的优美造型（图2·1·1c）。

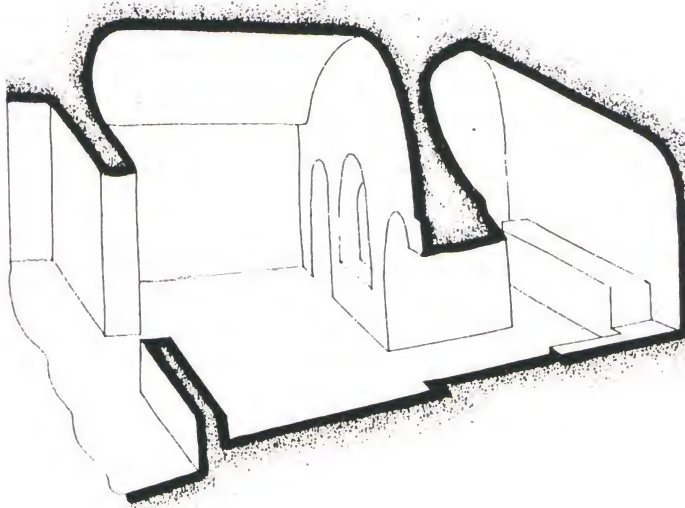
弓形箜篌长约80厘米，琴杆弯曲，头部呈弯钩形。音箱为弯椭圆体，琴杆从音箱穿过，琴杆与音箱连结处有扎口，形制较特殊，音箱似为皮囊制成（图2·1·1d）。据龟兹高僧鸠摩罗什译的《大智度论》卷九十九记载：“譬如箜篌声……众缘和合故生，有槽、有颈、有皮、有弦、有棍，有人以手鼓之……。”其记与此箜篌的构造图像十分相似。这种弓形箜篌在龟兹石窟中所见很多。

文献要目 霍旭初：《龟兹乾闥婆故事壁画研究》，《敦煌研究》1990年2期。

图2·1·1b 克孜尔石窟透视图



1. 大像窟



2. 中心柱窟



图 2·1·1c 克孜尔第 7 窟乾闥婆演乐图

图 2·1·1d 克孜尔第 7 窟奏笙篳图



2. 克孜尔第 8 窟伎乐天人图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔第 8 窟主室入口上方

考古资料 第 8 窟是克孜尔谷西区的一个大型中心柱洞窟。主、后室保存较好，主室顶部保存了大量佛教因缘故事画，甬道与后室顶部亦存壁画。本世纪初，德国探险队剥取了其中精美的几幅。该窟甬道两侧共绘有 16 身龟兹贵族供养人，亦被德人剥走。因有此 16 身供养人，德人将该窟命名为“十六佩剑者窟”（Höhle der sechzehn Schwertträger）。1988 年《中国美术分类全集·壁画全集》新疆编辑组在第 8 窟采集标本，经碳-14 测定，并结合洞窟形制、壁画内容、图案特色等综合研究后认为，该窟年代约为公元 7 世纪。

画面内容 第 8 窟主室入口上方保存着部分壁画（图 2·1·2a），该图可能是一幅佛居中央的说法图。在中央华盖左右各有二身天人，右侧的二身保存完整：上边一身黑色皮肤，身穿龟兹式胸衣，头梳大华鬘，左手托花盘，右手抓花瓣作散出状。

另一天人身体平展，上身裸露，下着裙裤，披帛带，胸前横卧一五弦琵琶，左手执琴颈，右手拨弦。天人略呈“V”字形，是一个从天而降的姿态。五弦琵琶为绛红色（图 2·1·2b），长约 1.0 米，琴首为不等边三角形，有 5 个轸。音箱腹部宽约 30 厘米，下部隐见音孔，琴弦已不清。乐器的形态、比例都较准确。其形制在中原隋代及唐初的文物中可以见到，此种形制在龟兹壁画中所见很多，唯此图最标准（图 2·1·2c）。

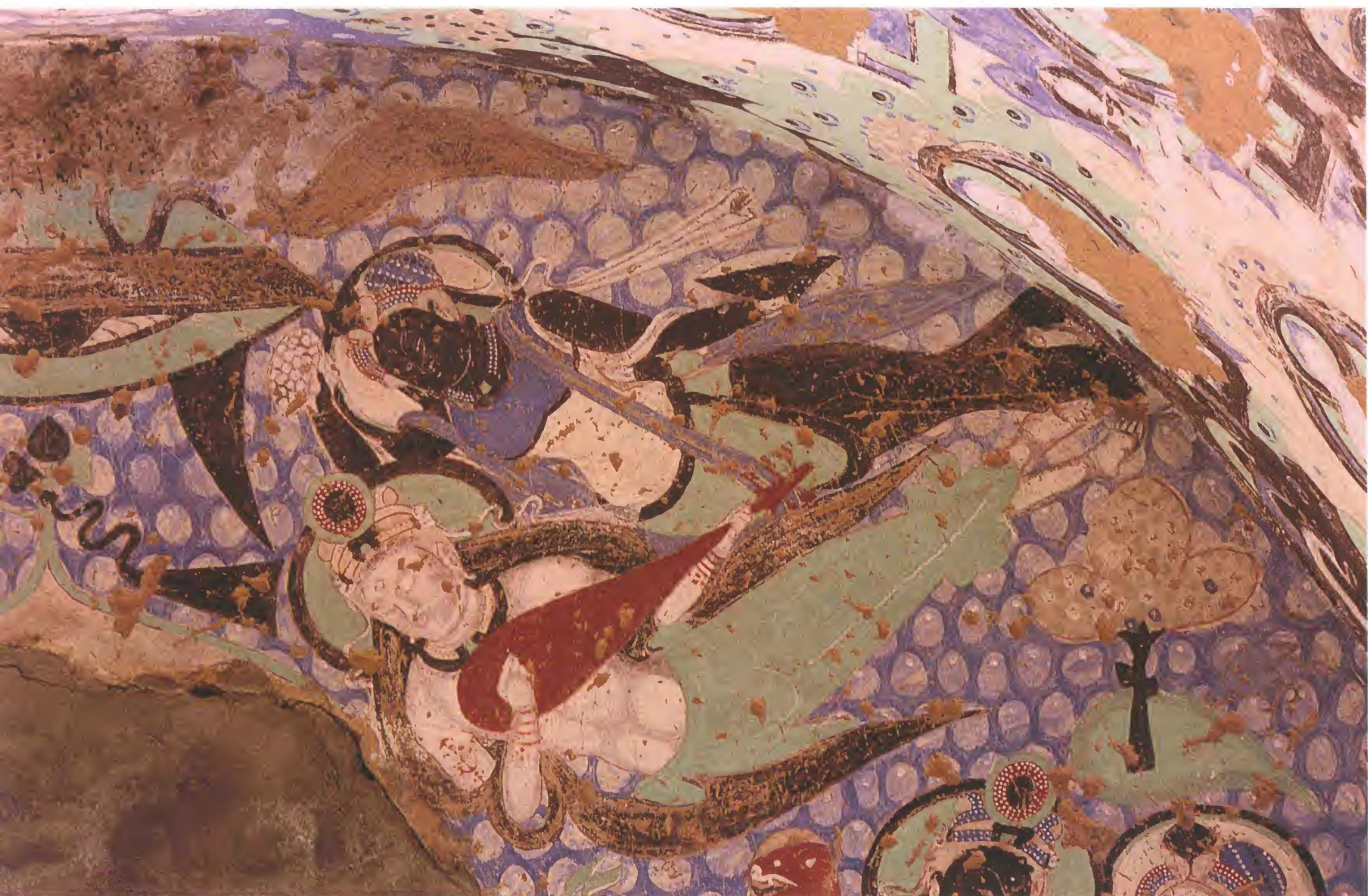


图 2·1·2a 克孜尔第 8 窟伎乐天人图

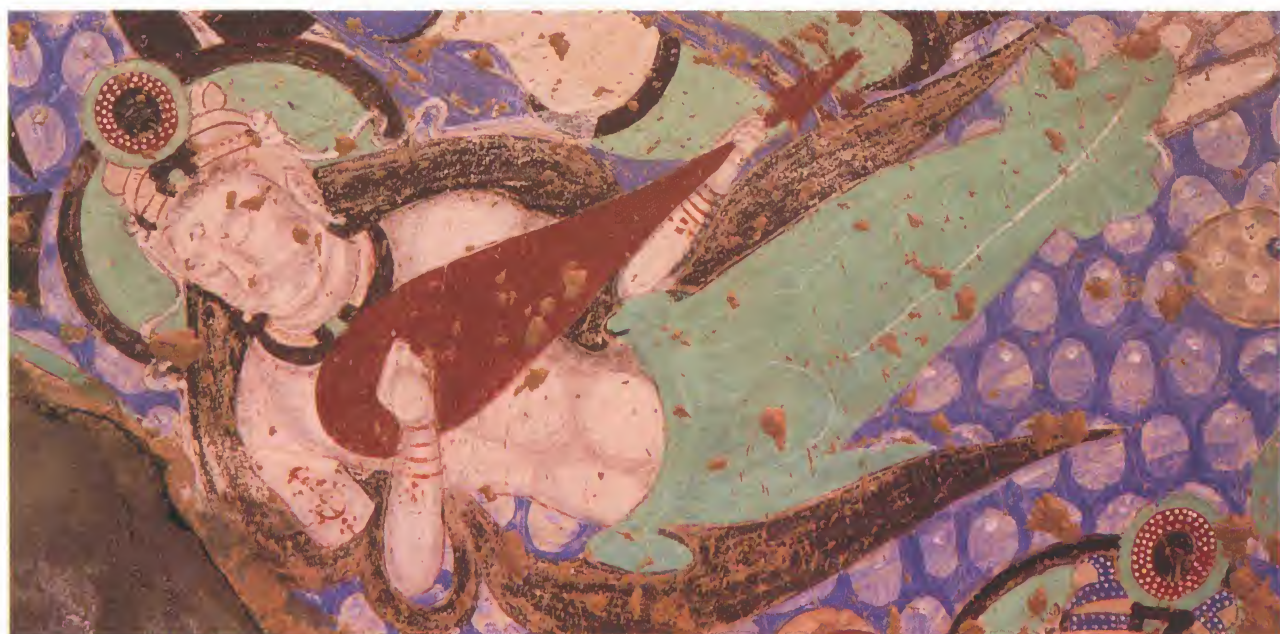


图 2·1·2b 克孜尔第 8 窟奏琵琶图



图 2·1·2c 克孜尔第 8 窟伎乐天人线图



图 2·1·3a 克孜尔第 8 窟播鼗因缘图

图 2·1·3b 克孜尔第 8 窟播鼗图



3. 克孜尔第 8 窟播鼗图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔石窟第 8 窟主室券顶

考古资料 参见《克孜尔第 8 窟伎乐天人图》。该图中的播鼗鼓的小儿身上还置有一个鼓，此为鸡筭鼓。鼗鼓与鸡筭鼓组合在一起由一人演奏，这在文献与文物形象中都可看到。鼗鼓是中原汉族古老的传统乐器，鸡筭鼓为西域乐器，两种乐器的组合，是在西域或即在龟兹形成的，后反馈中原，成为隋唐宫廷乐部中常用的形式。陈旸《乐书》记载：“鞞牢（鼗鼓），龟兹部乐也，形如路鼗，而一柄叠三（二）枚焉。古人尝谓左手播鞞牢，右手击鸡筭鼓是也。”克孜尔石窟存有鼗鼓与鸡筭鼓合奏的图像出现于三个窟，这三个窟年代均在 7~8 世纪，可与文献记载相印证。龟兹石窟主室券顶通常以菱形格为构图单元，它是由山峦重叠图案演化而来，菱形外缘均为山峰的象征。每个菱格绘一个故事画。

画面内容 图中央为一佛，坐于方形金刚座上，有头光、身光，头上有图案化的菩提树。佛右侧跪一裸体小儿，其左手举一鼗鼓，腋下与右腿间夹一鸡筭鼓，右手作击鼓状（图 2·1·3a）。这是一个佛度化众生的故事，亦称因缘故事。是说佛曾化身为天王（帝释天），弥勒菩萨曾转世为一富豪之妻，此女迷财贪欲。帝释天（即佛）为度此妇，到富豪家伴做生意，见妇之儿在播鼗嬉戏，便以笑讥之。该妇问为何而笑，佛告诉说，你儿所击之鼓皮乃你儿前世为牛的皮，实为自己打自己。佛用此故事，作轮回转世的说教，譬喻“人生无常”、“世荣若电，恍惚即逝”的道理（见《六度集经·精进度无极章第四》）。此虽为佛教故事，但鼗鼓与鸡筭鼓的形象反映出龟兹乐器使用的真实情况。

鼗鼓由二枚串成（2·1·3b），与文献记载一致。鸡筭鼓鼓身绘成红色，腹部较圆，一面敷皮，形态确似鸡筭。克孜尔其它窟内的播鼗图像均为站立击打，本图的跪姿击打，是唯一的一例。

文献要目

① 霍旭初：《克孜尔石窟鼗鼓图像考》，《龟兹艺术研究》，新疆人民出版社 1994 年版。

② 〔日〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年版。

③ 〔宋〕陈旸：《乐书》。



4. 克孜尔第8窟舞师女图

时 代 公元7世纪

藏 地 克孜尔石窟第8窟主室券顶

考古资料 参见《克孜尔第8窟伎乐天图》。

画面内容 该壁画内容为“舞师女作比丘尼缘”。故事是说释迦牟尼在王舍城，城中富豪设聚会，请伎作乐。有舞师夫妇携一女前来，女名青莲花，舞技超群，但很傲慢，宣称王舍城无人可与其比舞。市人说佛陀在迦兰陀林中，可与你比试。于是舞师女来到佛前“犹故娇慢放逸戏笑不敬如来，尔时世尊（即佛）见其如是，即以神通力变此舞女，如百年老母发白面皱，牙齿疏缺伛偻而行”。后舞师女自知惭愧，摈弃骄傲，佛又使其恢复原形（见《撰集百缘经》）。

图中即是舞师女于佛前作舞蹈的情景（图2·1·4a）。佛坐于方形金刚座上而视舞师女，右手向舞师女做手势，似在向舞师女作告诫。舞师女全身赤裸，肩上只披一透明帛带，头上戴珠冠（图2·1·4b）。舞师女身材比例准确，造型生动。其左臂上举，手中似持一方巾，右臂向下，右手翻掌，帛带搭于腕上。左腿直伸，脚向外展，右腿弯曲，右脚后吸，成为“蹉步”式。头左倾，目视佛陀。身体呈S形曲线，是一个婀娜的舞姿。此舞姿透出了龟兹舞蹈的律动，是研究龟兹舞蹈的重要形象资料。



图2·1·4a 克孜尔第8窟舞师女因缘图

图2·1·4b 克孜尔第8窟舞师女图





图 2·1·5a 克孜尔第 8 窟乾闥婆因缘图



图 2·1·5b 克孜尔第 8 窟乾闥婆奏箜篌图

5. 克孜尔第 8 窟乾闥婆奏箜篌图

时代 公元 7 世纪

藏地 克孜尔石窟第 8 窟主室券顶

考古资料 参见《克孜尔第 8 窟伎乐天人图》。

画面内容 画面以菱形格构图，佛居中央，坐于方形座上，右手作“说法印”，面向坐于右侧的弹弓形箜篌者，向其说教（图 2·1·5a）。弹弓形箜篌者为善爱乾闥婆王。其故事内容与克孜尔第 7 窟后室善爱乾闥婆王与眷属向佛涅槃作乐舞供养相同（参见《克孜尔第 7 窟乾闥婆演乐图》）。但本窟画面表现的是佛与善爱比试箜篌的情景。这是作为因缘故事出现的，故绘画选择的情节不同。图中，在佛座前有一音箱折断的箜篌，它是象征佛用的箜篌已坏，但仍能发出“妙音”，从而降伏了善爱乾闥婆骄慢之心。形象与汉译佛经有所出入，如经文为箜篌断弦而出妙音，此图为箜篌已折断。可能是出于视觉的需要，箜篌折断比断弦要鲜明得多，或为龟兹经文与汉译之不同。

善爱乾闥婆头戴冠，披帛带，上身裸，下着裙裤，双腿交叉而坐，双腿间卧一弓形箜篌（图 2·1·5b），箜篌杆较长，杆首似有一装饰。弓形箜篌首部在各地有不同装饰，如中原有凤首，故中原称此乐器为凤首箜篌。此外，尚可见龙首、蛇首等。乾闥婆左手握琴杆，右手翻掌拨弹琴弦，这种演奏姿态在龟兹石窟中常见，可能为坐姿的演奏方式。箜篌长约 50.0 厘米。



6. 克孜尔第14窟伎乐天人图

时 代 公元6世纪

藏 地 克孜尔石窟第14窟主室左壁

考古资料 第14窟为一面积不大的方形窟,由于洞窟位置较高,破坏不甚严重,尤其窟顶壁画保存较好。根据该窟壁画的题材内容及绘画风格,参照毗邻洞窟碳-14测定数据,证明该窟应属克孜尔中期洞窟。

释迦牟尼成佛后,为度众生,四处弘扬佛法,表现说法度众的绘画,通常称为说法图。说法图在龟兹石窟中多绘在主室的两壁,构图较大,人物众多。形式是以佛为中心,四周围绕相关的人物,其排列规律是:佛两侧最上部为天人,包括梵天、帝释天等地位很高的天人,天人中常绘出伎乐天人;中部为四众,即佛的出家与在家弟子;最下部为被度化的人物和事件。伎乐天人有的执乐器,有的舞蹈,形态生动活泼。伎乐天人的作用是烘托佛的伟力,颂扬佛说法的功德,同时又在视觉上产生艺术感染力。说法图是龟兹石窟表现伎乐的主要所在之一。

画面内容 该窟主室左壁为说法图(图2·1·6a)。图中紧靠佛右侧弹五弦琵琶的天人,头戴三珠冠,双手抱一五弦琵琶,面颊紧贴琴身(图2·1·6b)。五弦琵琶长21.5厘米,琴首5个琴轸清晰可见,琴身上隐约可见3根琴弦。天人左手握琴颈,右手拨弄琴弦。此五弦琵琶音箱较窄,琴身较长,是五弦琵琶早期形态,与印度阿牟拉瓦底石雕造像上的五弦琵琶形制接近。

在另一幅说法图中,佛左上方有一伎乐天人,手执阮咸在演奏(图2·1·6c)。阮咸为曲颈,琴轸4个,音箱为圆形,琴杆上窄下宽,似与音箱连成一体。此种形制的阮咸在龟兹石窟晚期壁画中出现较多。龟兹石窟壁画中的阮咸,大致分为两类:一类为早期阮咸,特征是直颈、音箱大、琴杆细,整个体积较大;另一类为中期阮咸,特征是曲颈、音箱较小、琴杆为梯形(图2·1·6d)。

图2·1·6a 克孜尔第14窟伎乐天人图之一



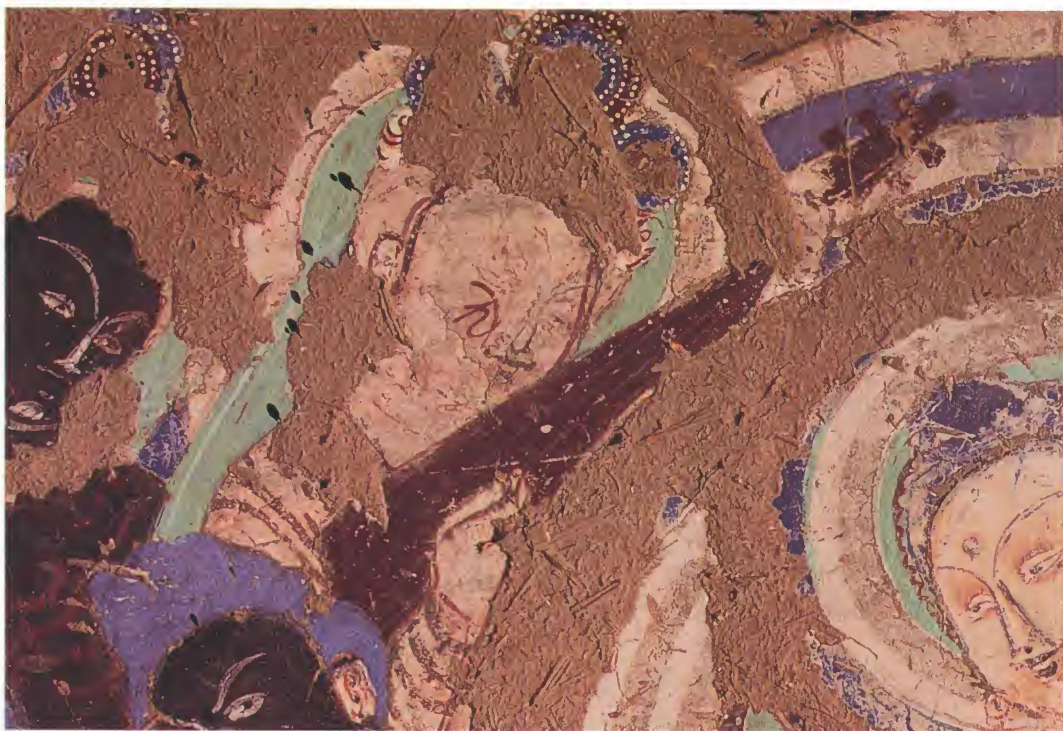


图 2·1·6b 克孜尔第 14 窟奏五弦图



图 2·1·6c 克孜尔第 14 窟伎乐天人图之二



图 2·1·6d 克孜尔第 14 窟奏阮咸图



7. 克孜尔第 38 窟天宫伎乐图

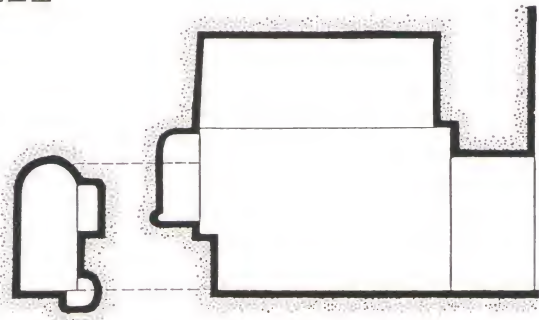
时 代 公元 4 世纪

藏 地 克孜尔石窟第 38 窟主室

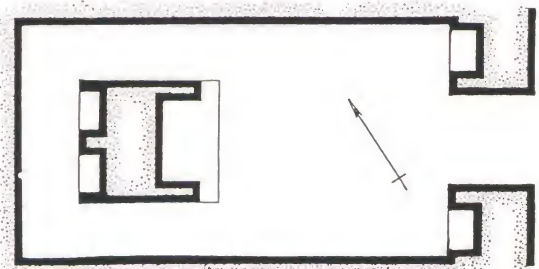
考古资料 第 38 窟为龟兹石窟中典型的中心柱式洞窟，现前室已毁，仅剩主、后室（图 2·1·7a）。该窟绘画精美，内容丰富，券顶菱格构图内，交叉绘有本生故事与因缘故事图，颇具特色。最引人注目的是主室两壁上的“天宫伎乐”（图 2·1·7b）。本世纪初德国探险队考察克孜尔石窟，见该窟绘有天宫伎

图 2·1·7a 克孜尔第 38 窟结构图

1. 侧面图



2. 平面图



乐，将该窟命名为“音乐家合唱洞”（Höhle mit dem Musik-erchor），从此誉满海内外，日本人称其为“乐天窟”。国内外音乐家对该窟十分关注，多有研究文章发表。该窟还为考古学家、美术史家、历史学家所重视，对其进行综合研究。1981 年北京大学考古系曾从该窟摄取标本，进行碳-14 测定，其年代约为公元 4 世纪。

画面内容 该窟两壁的壁画由“说法图”和“天宫伎乐图”共同构成。天宫伎乐图位于说法图上方，每壁 7 组 14 人，两壁合计 14 组 28 人。天宫伎乐表现的是佛教“天界”中天主帝释天所辖的忉利天宫中“胜景妙乐”和弥勒菩萨居住的“兜率天”内“竞起歌舞”的欢娱景象。38 窟主室前壁上方为“弥勒兜率天说法图”，故此“天宫伎乐”与弥勒有密切关系。

两壁 14 组天宫伎乐排列顺序，是根据佛教右旋礼佛观像的原则，即从主尊佛的右侧为始，绕中心柱经后室至佛左侧为终。每组伎乐均由一男一女组成，肤色一棕一白。佛教艺术中天宫伎乐大都是现半身于天宫建筑上表演各种乐舞姿态，成为一种规范形式。

佛右壁第一组天宫伎乐图中，男伎戴三珠冠，耳饰大耳环，手执一弹拨乐器，其形制很特殊，琴身很短，琴杆在上部。学术界有称“里拉”，有称“乌德”，亦有的认为是五弦琵琶，尚无定论。女伎头戴花鬘，上身裸露，丰乳突显，双手执横笛吹奏，中指与无名指按音孔，食指跷起，横笛长约 30 厘米（图 2·1·7c）。

图 2·1·7b 克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图及说法图全景





右壁第二组天宫伎乐图中，男伎戴珠冠，大耳环，执一璎珞（大部已毁）上下舞弄。璎珞是由珠宝缀串而成的高贵装饰，古代印度婆罗门姓氏之饰品。佛教吸收作为供养物，菩萨身上常挂之，伎乐天人亦多用作舞蹈道具。女伎戴花鬘，裸上身，左手执花盘，内盛花瓣，右臂高耸，右手抓花瓣，正欲散去。天人散花是佛教隆重的供养形式之一，常在佛事中使用。此伎乐姿态中透发舞蹈律动。二伎乐头部一扬一沉，很有节奏感（图2·1·7d）。

右壁第三组天宫伎乐图，男伎戴珠冠，饰有项环、臂钏等。手中执阮咸，阮咸体颜色脱落，但轮廓尚清楚。伎人左手按弦，右手执一拨片在弹奏。女伎戴花鬘，双手执横笛吹奏。其左肩高耸，身向左摆，是一个边奏边舞的姿态。二伎乐头部相靠，似作情意交流（图2·1·7e）。

右壁第四组天宫伎乐图，男伎裸上身，戴大珠冠，大耳环，

冠上缀绦卷曲飘动。右手指托起一小盘，左小臂搭在女伎肩上。女伎戴花鬘，上身裸露，双手执一弓形箜篌，左手握琴杆，右手作弹拨状。弓形箜篌只见半个音箱，琴杆为绿色，顶端有二根弦。此与壁画中常见弓形箜篌敷弦方式不同，且只有二弦，疑不是原来所绘，可作进一步鉴别。弓形箜篌与散花相配，在龟兹壁画中常见，似为龟兹乐舞中的一种组合形式（图2·1·7f）。

右壁第五组天宫伎乐图中，男伎左手托一大花盘，右手在抓盘中花瓣，欲向外散去。女伎所戴花鬘中有一大宝珠装饰，十分别致。她双手持璎珞，一端挂在扬起的左手，一端搭在右腕上，绘制得很精细。女伎双目盯视男伎，男伎面目不清，但略露微笑（图2·1·7g）。

右壁第六组天宫伎乐图中，男伎抱一五弦琵琶在弹奏，琵琶头部仅见四轸，比例不确，可能因空间窄小，画师加以改动；



图2·1·7c 克孜尔第38窟右壁天宫伎乐图之一



图2·1·7d 克孜尔第38窟右壁天宫伎乐图之二



但琴身下部有音孔花纹，琴身上尚可见琴弦。女伎脸部破损严重，双手执一竖形管乐器，管下端呈喇叭形，在龟兹石窟中只在 38 窟天宫伎乐中出现此形制的乐器，应为筚篥之类（图 2·1·7h）。

右壁第七组天宫伎乐图，男伎戴三珠冠，挂大耳环，裸上身，面带微笑，凝视女伎乐。他双手执一双小钹在击打。钹很小，伎乐人用拇、食指相捏，非常巧致。钹既是乐器也是佛教的法器。此图与《一切经音义》中所载的“铜钹……以铸成二枚，形如小瓶盖”完全一样。女伎头上扎一大花鬘，十分醒目。她手持一排箫在吹奏，排箫管数不清。排箫在龟兹石窟中有两种形制，早期各箫管长度相差不大，乐器形近长方形。后期各箫管长度相差较大，与中原古制近似。本窟排箫为龟兹石窟早期排箫形制，与本窟考古年代相一致（图 2·1·7i）。

左壁第一组天宫伎乐图，是本窟天宫伎乐中保存较好的一幅。男伎除珠冠破损外，基本完好。他双手执五弦琵琶，右手捏一弹片在弹拨琴弦，左手握琴颈，指在按弦。琴身上的音孔、装饰等略略可见。女伎图像较完整，头戴花鬘，大耳环，赤裸上身，丰乳突显，皮肤白皙。双手执一横笛作欲吹状。左臂上扬，右臂向下，手指在笛上按音孔，绘制得十分逼真。她上身左摆，头向右倾，虽为半身，但已显 S 形曲线的身姿，与男伎乐一吹一弹，情意融融（图 2·1·7j）。

左壁第二组天宫伎乐图略有破损。男伎舞弄璎珞，右臂高举。璎珞一端置于右手掌，另一端托在左手掌心，看起来十分轻松熟练。女伎在击掌合节，她斜身向男伎，目目相瞋，左臂高耸，右臂内收。唐杜佑《通典》载：“龟兹伎人……扑击其节也。”此图正是龟兹乐舞中击掌为节的情景（图 2·1·7k）。



图 2·1·7e 克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之三



图 2·1·7f 克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之四



左壁第三组天宫伎乐图中，男伎面部已毁，可辨其所执乐器为阮咸。阮咸琴杆部分颜色脱损，音箱尚清晰，可见覆手，右手所持的拨片也很清楚，其左手托阮咸颈部。女伎双手执排箫，正靠近嘴唇，女伎嘴巴张开，作欲吹奏状。排箫为龟兹早期形制，管数不清（图2·1·7l）。

左壁第四组天宫伎乐图是一对散花与弹弓形箜篌的组合，与右壁相对应，均居中央部位，表明此组合是伎乐中的重要形式。男伎右手托大花盘，盘中有三色花瓣，左手正推花瓣，花瓣已流向盘外，即要散下。女伎抱一弓形箜篌，双手正在拨弹，弓形箜篌琴杆头部似有一装饰物。女伎边弹边回眸朝向男伎（图2·1·7m）。

左壁第五组天宫伎乐图中，男伎面部破损，表情不清。双手之间夹一答腊鼓，手指上下击打。答腊鼓可能因空间关系绘得很扁，但鼓上下两面敷皮，两鼓面用绳索斜拉。演奏方法也

是双手用指揩击（故又称“揩鼓”）。这些答腊鼓的特征，本图基本具备。类似形象在印度山奇大塔雕塑中可见。女伎除花鬟外，头后盘一大髻，并扎有宝带，十分别致。双手执一横笛，正作吹奏（图2·1·7n）。

左壁第六组天宫伎乐图中，伎乐面部全部损坏，表情不清。男伎吹管乐（有喇叭口，与前述一样）。女伎手弹五弦琵琶，其特别之处在琴颈上部有白点8个，似为品相。琴身上可见4根弦（图2·1·7o）。

左壁第七组天宫伎乐图，男伎头戴珠冠，裸上身，双手舞弄璎珞。女伎手持一镜，举在男伎面前。男伎面部破损，仅剩一目，注视镜面，似在欣赏自己的舞姿造型（图2·1·7p）。

文献要目 霍旭初：《克孜尔第38窟天宫伎乐图》，《龟兹艺术研究》，新疆人民出版社1994年版。



图2·1·7g 克孜尔第38窟右壁天宫伎乐图之五



图2·1·7h 克孜尔第38窟右壁天宫伎乐图之六



图 2·1·7i 克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之七



图 2·1·7j 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之一



图 2·1·7k 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之二



图 2·1·7l 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之三



图 2·1·7m 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之四



图 2·1·7n 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之五



图 2·1·7o 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐天图之六



图 2·1·7p 克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐天图之七

8. 克孜尔第 38 窟说法图中的伎乐天人

时代 公元 4 世纪

藏地 克孜尔石窟第 38 窟主室

考古资料 参见《克孜尔第 38 窟天宫伎乐天图》。

画面内容 克孜尔第 38 窟主室右壁、左壁各绘有 3 铺说法图，每铺中央为坐佛，两侧为天人、四众和受度化的人物。每铺间没有隔栏，以人物方向为界，但又有交叉。

右壁的一铺说法图中有一弹阮咸的伎乐天人。伎乐头戴珠冠，披帛带，带大耳环，手抱阮咸。阮咸音箱呈正圆形，覆手、音孔均绘出。伎乐右手执一白色弹片，左手按弦。琴首部分已脱落，阮咸长约 50 厘米。伎乐微笑回首，与左侧伎乐作交流状。在其左侧另一伎乐天人手执排箫，但排箫颜色已完全脱落，模糊不清。有趣的是，此两身伎乐不属同一铺图中的人物，但画师别出心裁，打破两铺界限，交叉组合，造成整壁面三铺说法图分而不隔、生动活泼的艺术效果（图 2·1·8a）。

右壁靠近甬道的另一铺说法图中也有伎乐天人。左侧为吹笙者，伎乐面部破损，笙上部已毁，但吹奏姿态尚可窥见。右侧伎乐弹五弦琵琶，琵琶长约 60.0 厘米，音孔、装饰图案尚可看出（图 2·1·8b）。

左侧壁的三铺说法图中也有伎乐天人多身。其中一身奏阮咸的伎乐图像较好。天人头戴三珠冠，大耳环，裸上身，双手执一阮咸在弹奏。阮咸曲项，有四轸，但仅见一弦，覆手、音孔都很清晰。伎乐右手捏一白色弹片，正在弹拨，左手托琴颈，四指在按弦。阮咸长 60.0 厘米。其左侧为一侧面注视弹阮咸者的伎乐，头戴大珠冠，冠上的绦缕扬起，双手舞弄璎珞，是一个舞动的造型（图 2·1·8c）。

左壁说法图中的另一组伎乐，画面破损较重。右侧的排箫颜色完全脱落，仅存轮廓，但仍可见其形制。左侧天人手持五弦琵琶，尚见二个弦轸，右手拨弦，左手四指在按弦，其手姿十分逼真（图 2·1·8d）。

左壁说法图中还有一组伎乐天人，其左方为一位在吹奏横笛的伎乐，右方一位似在吹奏笙（图 2·1·8e）。



图 2·1·8a 克孜尔第 38 窟右壁说法图中的伎乐天人之一

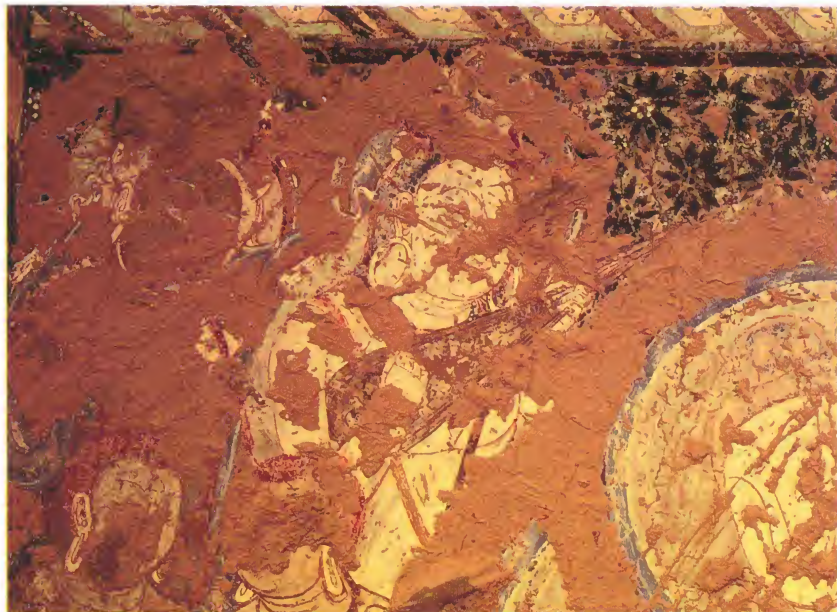


图 2·1·8b 克孜尔第 38 窟右壁说法图中的伎乐天之二



图 2·1·8c 克孜尔第 38 窟左壁说法图中的伎乐天之—



图 2·1·8d 克孜尔第 38 窟左壁说法图中的伎乐天之二

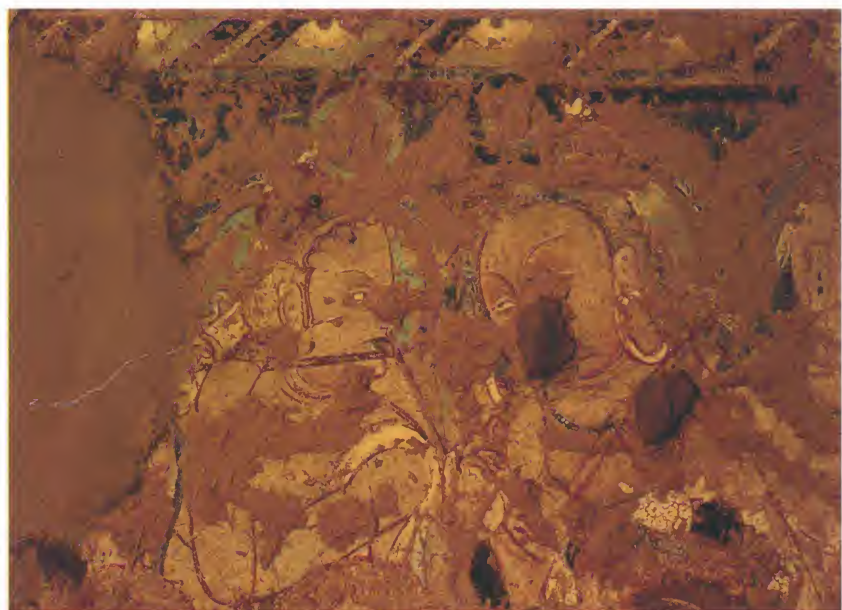


图 2·1·8e 克孜尔第 38 窟左壁说法图中的伎乐人之三



9. 克孜尔第 47 窟奏笙篥图

时 代 公元 4 世纪

藏 地 克孜尔石窟第 47 窟后室顶部

考古资料 第 47 窟为克孜尔石窟中最大的洞窟，位于谷西区中部。主室高 16.5、宽 7.6、深 7.8 米。中央原有大立佛像，故这种高大的石窟称为大像窟。后室也很宽敞：高 6.3、宽 10.0、深 4.5 米。大像窟的结构与龟兹流行的中心柱式洞窟一样，只是主室设大立佛，规模比较宏大。47 窟受到学术界的重视，对其进行过多次碳-14 的测定，其年代约在公元 4 世纪初。龟兹中心柱窟与大像窟的功能、布局是一致的，后室均为表现佛涅槃的部位。大型洞窟设涅槃台，上塑佛涅槃像，小型洞窟绘涅槃像。顶部多绘伎乐天人，表现天部伎乐前来向佛涅槃供养。佛经说：“诸天于空……并作天乐种种供养。”（见法显：《大般涅槃经》卷下）

画面内容 47 窟后室顶部伎乐天人呈群体，气势磅礴，但毁坏严重。这是残存伎乐天人中的两身，其中一伎乐持一弓形笙篥。弓形笙篥保存完整，音箱为椭圆弧形，琴杆从外侧穿过。琴杆较粗，首部弯曲，琴杆中部与音箱下部之间敷弦，尚可辨弦 3 根。弓形笙篥长约 1 米。伎乐将笙篥挟于右臂与左胸前，右手拨弦，左手托琴杆，此为龟兹壁画中演奏弓形笙篥较典型的形态。

图 2·1·9 克孜尔第 47 窟伎乐天人





10. 克孜尔第60窟奏琵琶图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第60窟顶部

考古资料 克孜尔第60窟属大型洞窟，高约7.0、进深12.3、宽7.7米。该窟构造上的特点是：主室与后室不是依岩体开凿时留有中心柱，而是用木结构造出背屏，前置大立佛（已毁）。此种结构在龟兹石窟仅此一例。本世纪初，德国探险队根据其宽敞的空间，为其命名为“最大窟”（Grösste Höhle），并从该窟台沿上剥走联珠纹环绕的大雁图案。联珠纹为波斯萨珊朝流行的图案，故德人将此窟年代定在6~7世纪。另从绘画风格与颜色的使用以及新疆考古工作者在该窟附近发掘出土的一部分文物，也可印证该窟年代在7世纪。

画面内容 这是佛涅槃像上方（即后室顶部）的供养伎乐天的一部分，现可见一身手捧大花盘，花盘中盛满4种花瓣的天人。另一身天人弹曲项琵琶。琵琶长约40厘米，颈部破损，但音箱和曲项还可看到。琴身上的覆手、音孔及4根弦都较清晰。曲项琵琶源于西亚，随波斯文化传入东方。在5世纪前的龟兹早期洞窟中，未见曲项琵琶。曲项琵琶出现在此窟，为该窟年代提供了证据，同时也是考察曲项琵琶流行龟兹年代的重要根据。



图2·1·10 克孜尔第60窟奏琵琶图

图2·1·11 克孜尔第63窟奏箜篌图



11. 克孜尔第63窟奏箜篌图

时代 公元5世纪

藏地 克孜尔第63窟主室右壁

考古资料 本世纪初德国探险队探索克孜尔石窟时，将该窟命名为“迦叶窟”（Kāśyapa Höhle）。1982年新疆文物管理委员会从该窟采集标本，经碳-14测定，该窟年代约为5世纪。

画面内容 图为主室右壁“说法图”中的供养伎乐。该窟壁画绘制较粗糙，色彩变化很大，原为朱红色的部分，现大部氧化为黑色。伎乐左臂挟一竖箜篌，箜篌音箱为弯月形，头部尖细，上窄下宽，音箱下有底杆，平行一缚弦横杆，横杆与音箱间有一支撑杆。



图 2·1·12a 克孜尔第 69 窟奏笙篥图

12. 克孜尔第 69 窟奏笙篥、琵琶图

时 代 公元 6 世纪

藏 地 克孜尔第 69 窟后室顶部

考古资料 第 69 窟是 1946 年中国朝鲜族画家韩乐然发现的。从该窟供养者吐火罗文题记中,可知该供养人为龟兹王,其名在《唐书》中有载,时间在隋末唐初,故该窟年代约在公元 6 世纪。

画面内容 第 69 窟后室顶部共有伎乐天人 3 身,其中 2 身为持乐器者。一为弹弓形笙篥者,伎乐头戴珠冠,裸上身,披帛带,着裙裤,左腋下挟一弓形笙篥,双手作拨弹状。伎乐横向飘浮于空中,头胸略向前倾,双腿平展,右小腿后吸,身体呈 S 形曲线。

弓形笙篥音箱颜色脱落,但轮廓还很清楚:音箱较宽大,琴

杆很粗,笙篥长约 60 厘米。音箱上绘有 6 根弦,这是龟兹石窟壁画中笙篥弦最清晰的图像。伎乐用双手拨弦,这亦为重要的资料。日本音乐史学家林谦三认为,双手拨奏是龟兹的创造。他说:“印度系的弓形竖琴维那本是用右手持拨来弹的,一到中亚的龟兹,就效仿西亚竖笙篥的弹法,用两手手指来弹起来了。”(见林谦三《东亚乐器考》)此图与其说吻合(图 2·1·12a)。

69 窟后室顶部伎乐天人中另一身为弹五弦琵琶的伎乐天人。天人面部已不清,其它部分尚属清晰。伎乐横浮于空中,双腿并拢几成一字形(图 2·1·12b)。五弦琵琶长 62.0、腹宽 14.0 厘米,头部仅剩 3 个琴轸,其余两个已随帛带颜色脱落。琴轸头部还绘出了镞制的装饰,音箱表面上隐约可见有弦的痕迹(图 2·1·12c)。



图 2·1·12b 克孜尔第 69 窟奏琵琶图

图 2·1·12c 克孜尔第 69 窟奏琵琶图局部





13. 克孜尔第 77 窟禅修与天宫伎乐图

时 代 公元 4 世纪

藏 地 克孜尔第 77 窟右甬道右侧

考古资料 第 77 窟为一大像窟，前、主室已塌毁，仅剩左、右甬道及后室。左、右甬道顶部绘有禅修图，反映僧人入山静修，其间插有伎乐人物和各种动物。禅修是佛教注重的一种出家离世的行为，早期佛教尤重之，“禅法者，向道之初门，泥洹（涅槃）之津经也。”（见《三藏记集》卷九《关中出禅经序》）。第 77 窟的壁画受犍陀罗艺术影响较深，人物造型与色彩运用都尚未形成龟兹风格。1987 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，综合禅修内容和外来艺术影响分析，该窟为龟兹早期洞窟，年代约为 4 世纪初。

画面内容 画面上部为禅修图。在菱形构图所表现的山峦中，绘有池塘、河水、树木、花卉等，图案化地表现大自然的幽静景象。其间有静坐的僧人，拟人打坐的猿猴。在静景的周围，又有追逐的鹿，开屏的孔雀，水中的游鸭，飞翔的群鸟，最有趣的是还有执帛带跳舞的伎人。这一幅禅修图以动衬静，动静结合，相反相成，艺术效果极佳。图下方为一列天宫伎乐，在交腿而坐的弥勒菩萨的两侧分列天人。紧靠菩萨右侧为帝释天，左侧为梵天，其后排列各样的伎乐天人。此图是根据《弥勒菩

萨上生兜率陀天经》部分内容而绘。图下方有天宫栏楯建筑，上方有椽式天宫建筑。在伎乐中有演奏乐器的，有散花供养的，表现了“兜率天”的欢娱景象（图 2·1·13a）。

禅修图中舞蹈伎人裸上身，留分髻，圆耳环，颈披一帛带，帛带一端与腰带相连，下着裙裤。伎人无头光，为世俗人。伎人双手持一帛带，右臂上扬，左臂下垂，帛带呈弓形，右腿上提，左腿踏地。此为一跳跃的舞姿（图 2·1·13b、c）。

天宫伎乐图左侧部分，从左至右为持鹦鹉的天女、举莲花的天人和吹横笛的伎乐（图 2·1·13d）。吹横笛伎乐皮肤为浅棕色，戴珠冠，裸上身，下着裙裤。下部为栏楯所遮，颈部披一长帛带，帛带飞动，其双手执一横笛在吹奏。横笛细而长，双手在按孔，嘴部虽残，但吹奏神态仍很逼真。

天宫伎乐图右侧最外部有二身伎乐天人。前面一身破损严重，手中所持何物已不清。后面一身为吹排箫者，排箫体积较大，但细部不清（图 2·1·13e）。

该窟右甬道天宫伎乐图的另一部分中，左侧一身胸挂腰鼓，腰鼓两端略细，中间稍粗，鼓面用网状绳索连接。此种形制的鼓在龟兹早期壁画中常见，伎乐用双手左右击打。画面所表现的是其右手手掌张开，正向鼓面击去的瞬间（图 2·1·13f）。

图 2·1·13a 克孜尔第 77 窟禅修与天宫伎乐图





图 2·1·13b 克孜尔第 77 窟禅修图中舞伎



图 2·1·13c 克孜尔第 77 窟禅修图中舞伎线图

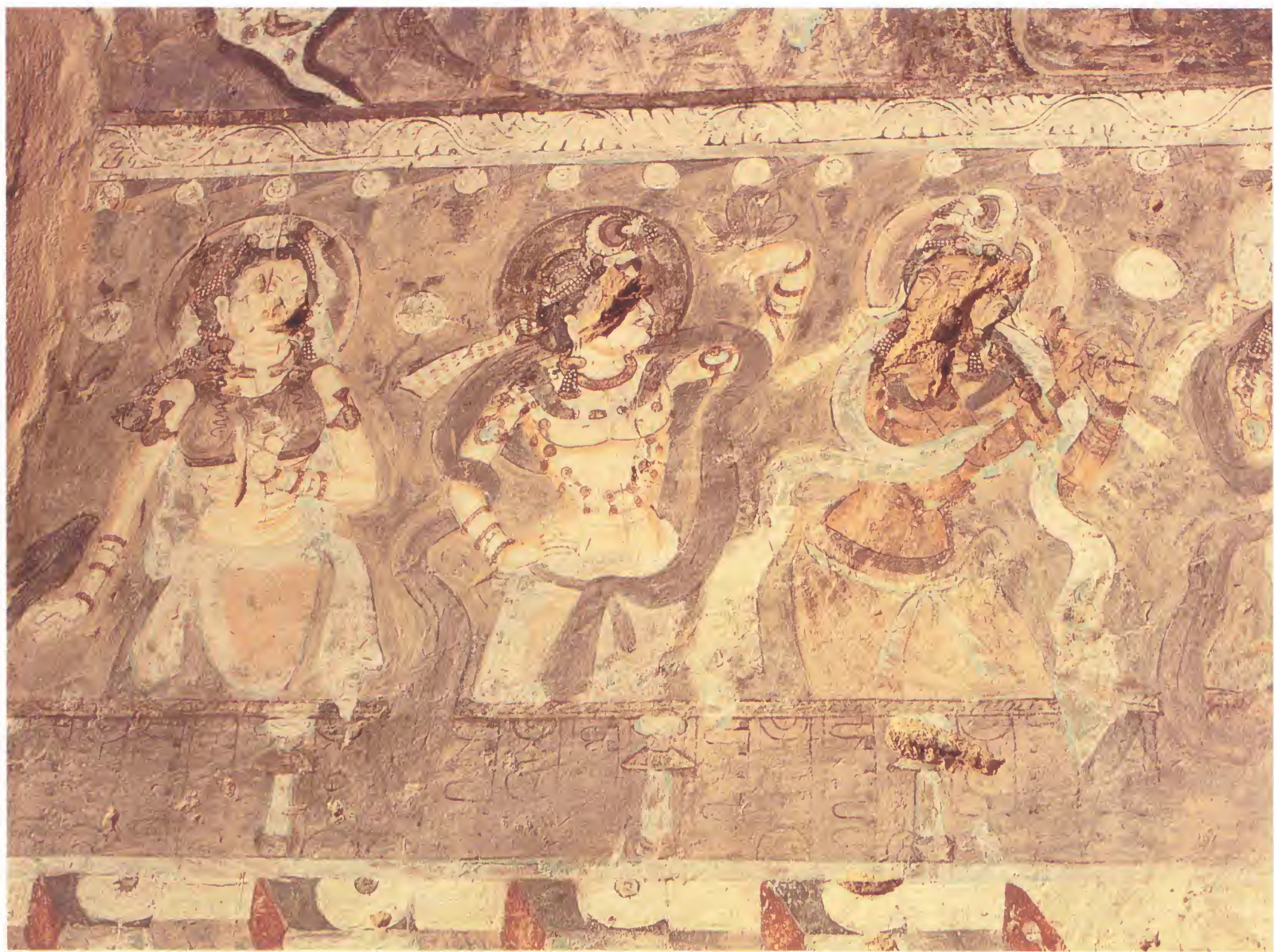


图 2·1·13d 克孜尔第 77 窟天宫伎乐图之一

图 2·1·13e 克孜尔第 77 窟天宫伎乐图之二



图 2·1·13f 克孜尔第 77 窟天宫伎乐图之三





图 2·1·14a 克孜尔第 77 窟后室正壁奏阮咸图



图 2·1·14b 克孜尔第 77 窟后室正壁奏阮咸图局部

14. 克孜尔第 77 窟奏阮咸图

时代 公元 4 世纪

藏地 克孜尔第 77 窟后室正壁

考古资料 参见《克孜尔第 77 窟禅修图与天宫伎乐图》。

画面内容 第 77 窟后室凿有大型涅槃台，原塑佛涅槃像，现仅存涅槃佛像右上方两身供养伎乐和一身佛弟子。弹阮咸伎乐天人绘在佛身光与上方建筑图案的空间里，位置狭窄，伎乐

绘在此处显得拥挤，故人物造型不够舒展。伎乐手持阮咸，面向佛体，作举哀供养（图 2·1·14a）。阮咸音箱圆而大，中部颜色脱落，但可见覆手，覆手呈锯齿形。琴杆非常细，上绘有 3 根弦。琴头部分已不清。阮咸长 100.0 厘米，音箱直径为 30.0 厘米。此种阮咸在龟兹早期壁画里出现很多，与中、后期使用的琴杆上窄下宽的曲项阮咸区别较大（图 2·1·14b）。



15. 克孜尔第 77 窟伎乐天人图

时代 公元 4 世纪

藏地 克孜尔第 77 窟后室顶部

考古资料 参见《克孜尔第 77 窟禅修图与天宫伎乐图》。

画面内容 第 77 窟后室顶部为盃形顶，顶部平面与两披用长方格隔开，每格一身伎乐天人。这种窟顶形式和在方格内绘伎乐天人的方式在龟兹石窟中比较罕见。顶部前披的伎乐天人计 3 身。左面一身“胡跪”（单腿跪式，在佛经中称胡跪）于方格下部，上部飘一宝珠链。中间一身为吹排箫伎乐，右侧一身为弹阮咸伎乐。另有 3 身伎乐，一为击腰鼓伎，一为弹箜篌伎，一为舞伎。均面向左方，亦即视向佛涅槃像（图 2·1·15a）。

伎乐所执排箫颜色脱落，管数不清，但形态清楚。排箫几近方形，只是左侧几管短三分之一（图 2·1·15b）。这种形制的排箫在龟兹石窟早期壁画中出现得较多。

阮咸仅剩音箱部分，上面的覆手、音孔都很清楚，并可见 4 弦。右手拇指与食指捏一弹片，在弦上拨弹。此阮咸音箱部分为龟兹壁画中最清晰者（图 2·1·15c）。

击腰鼓的伎乐将腰鼓横挂于胸前，用双手左右击打（图 2·

1·15d）。伎乐头向左倾，身体呈 S 形曲线，头上珠冠的绶缯上扬，为一头部甩动的姿态。

腰鼓两端鼓面略小，腹部弧凸。鼓面用网绳连结，交叉处都有网结。鼓约长 40 厘米（图 2·1·15e）。

弹箜篌的伎乐天人面目模糊，但身体姿态还很清楚。天人头右倾，臀部右摆，身体呈 S 形曲线，十分优美。右腋下挟弓形箜篌，双手在拨奏（图 2·1·15f）。弓形箜篌总长约 80 厘米，图像保存得比较好。音箱占箜篌长度近一半，琴杆从音箱外敷皮穿过，上部有扎口。琴杆较粗，顶部有一圆形头。有弦 5 根，最上一根从音箱底部系出，另一端系于琴杆下弓部，此弓形箜篌图像为龟兹石窟中最完整的一幅（图 2·1·15g）。

舞蹈伎乐图像保存较好。伎乐头戴珠冠，宝缯飞扬，肩披白色长帛带，卷发，上身裸露，下穿裙裤。左腿后吸，右脚踏地，双手平持一璎珞，作供养状。天人的身体比例不匀称，上身略长，下肢较短，这是龟兹石窟早期壁画人物造型的特点，非常接近犍陀罗造型艺术风格（图 2·1·15h）。从此可知这些壁画属外来文化影响较深的时期。

图 2·1·15a 克孜尔第 77 窟伎乐天人图





图 2·1·15b 克孜尔第 77 窟吹排箫图



图 2·1·15d 克孜尔第 77 窟击鼓图

图 2·1·15c 克孜尔第 77 窟后室顶部奏阮咸图



图 2·1·15e 克孜尔第 77 窟击鼓图局部





图 2·1·15f 克孜尔第 77 窟奏笙图



图 2·1·15g 克孜尔第 77 窟奏笙图局部



图 2·1·15h 克孜尔第 77 窟后室顶部舞伎图



16. 克孜尔第80窟五髻乾闥婆演乐图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第80窟主室正壁

考古资料 第80窟为典型的中心柱窟。从其壁画内容、绘画风格及洞窟形制分析，该窟属龟兹石窟的繁盛期。此期的艺术特点为：人物躯体修长，比例准确，面部五官集中，体型与龟兹出土人物骨架相合。说明壁画已用本地人为绘画模特，此为佛教壁画龟兹化的重要标志。绘画上加强了渲染效果，构图密集，装饰性强，80窟具备了这些特点。本世纪初，德国探险队曾考察该窟，命名为“地狱之釜窟”（Höllentopf höhle），参

照邻近洞窟碳-14的测定数据，该窟年代约为公元7世纪。

画面内容 主室正壁佛龕左侧有两身人物。靠近佛龕的是五髻乾闥婆，其身后为眷属。五髻乾闥婆与眷属共坐一长方座上，乾闥婆双腿间放一弓形箜篌，作正在弹奏状。这是佛教中一个重要典故。故事讲释迦牟尼在菩提树下禅悟成佛，认为自己虽已觉悟，但众生“乐生求安”不能领悟佛法，故欲不说妙法，拟自取涅槃。主宰天界的梵天闻知后，十分不安，如佛不说说法，“三界将长堕恶道之中”。于是派帝释天先去佛处，劝请佛向众生开示佛法。但帝释天没有亲自去劝说，而是派乐神般

图2·1·16a 克孜尔第80窟五髻乾闥婆演乐图





遮尸弃（般遮即五之意，汉译五髻乾闥婆）以歌乐之声请佛说法。五髻乾闥婆弹箜篌（汉译佛经称之为琉璃琴）并吟唱，用美妙的艺术形式向佛叙述人间之苦，并诚挚地请佛说法。后经帝释天、梵天一再劝说，佛终于开启佛法，于是才有了佛教的建立和发展。此事在佛教中称为“梵天劝请”或“梵天劝请，般遮鼓琴”。该图所描绘的就是“般遮”请佛说法的情景。此故事通常构图是，在佛另一边为梵天或帝释天。“般遮鼓琴”故事与中国佛教音乐起源有密切关系。一般都认为，中国佛教音乐始于三国吴曹植，说他“深爱音律，属意经音。既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制。”（见梁《高僧传》卷十三）所谓“般遮瑞响”即此图所描绘的故事（图2·1·16a）。

五髻乾闥婆所持的弓形箜篌音箱较宽厚，琴杆从敷皮中穿过，有扎口，琴杆细而长，为龟兹中、后期壁画常见的形制。弓形箜篌长约1米，此箜篌似未绘琴弦，在其它洞窟此题材壁画中也未见琴弦，这可能是对般遮神化的一种表现。但箜篌本身画得十分真实（图2·1·16b）。



图2·1·16b 克孜尔第80窟五髻乾闥婆演乐图局部

17. 克孜尔第80窟伎乐天人图

时 代 公元7世纪

藏 地 克孜尔第80窟主室左壁

考古资料 参见《克孜尔第80窟五髻乾闥婆演乐图》

画面内容 该说法图下部已毁，仅存上部佛头及两侧供养天人（图2·1·17a）。佛右侧为二身伎乐，一弹竖箜篌，一弹五弦琵琶。竖箜篌高约80厘米，仅见音箱的侧面，为上尖下宽。天人左手在拨弦，其手指平展，食指回收，姿态非常逼真（图2·1·17b）。五弦琵琶长约60厘米，比例较准确，头部为尖状，但不见弦轸。右手执一弹片在拨弦，左手抚琴弦（图2·1·17c）。



图2·1·17a 克孜尔第80窟伎乐天人图



图 2·1·17b 克孜尔第 80 窟奏筚篥图



图 2·1·17c 克孜尔第 80 窟奏琵琶图

18. 克孜尔第 80 窟击鼓图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔第 80 窟主室券顶

考古资料 参见《克孜尔 80 窟五髻乾闥婆演乐图》。

画面内容 佛像上部已残，仅存交脚和方形金刚座。佛左侧一世俗人交脚而坐，胸前挂一细腰鼓，双手在击打，此为“击鼓因缘”故事图。故事讲佛生前曾为鼓手，技艺传给儿子。一日父子参加波罗奈国庆典，靠击鼓助兴赚了许多钱。回家路上儿子不停击鼓而惊动林中强盗，强盗将钱劫去。故事譬喻击鼓能赚钱，击鼓也能丢钱。画面即是佛向信徒讲此因缘故事，告诫不要过分索取。此故事在龟兹壁画中比较多见。图中细腰鼓两端敷皮，中腰很细，但没有画出绳索。这种细腰鼓与隋唐乐部中的毛员鼓极为相似。

图 2·1·18 克孜尔第 80 窟击鼓图





附 1. 克孜尔第 8 窟伎乐天人图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 龟兹地区石窟经历了历史大动荡，于公元 11 世纪以后逐渐被废弃。至 18 世纪上半叶，方被人重新发现。首先了解这些历史遗迹的是我国清代一些文人和官吏。简要情况记录在他们的“游记”中。19 世纪末至 20 世纪初，西方国家掀起“探险”热潮，中亚地区成为他们角逐的场所。俄、德、英、法、日本等国的探险队先后涌入新疆。他们除了进行科学考察外，也掠取文物，致使新疆古代文化遗产遭到巨大损失。上述各国探险队均到过克孜尔石窟，其中德国人对克孜尔石窟染指最深。1906 年和 1913 年德国柏林民俗博物馆派出的“皇家普鲁士考察队”，在考察吐鲁番后，来到克孜尔石窟。两次在克孜尔石窟的时间合计长达三个半月。该队主要成员是格伦威德尔和勒库克，他们对 81 个洞窟进行各项考察，并根据壁画特征，为这些洞窟拟了名，测绘了平面图。他们随队带来剥取壁画专家巴图斯，将克孜尔石窟一大批精美壁画剥取下来，运往德国。在剥取壁画和运输过程中损坏了一批壁画，运到柏林后藏于国立柏林民俗博物馆（后该馆扩充，并改称印度艺术博物馆）。据德国公布的数字，收藏克孜尔石窟壁画总计 252 件，328.07 平方米。其中有的几乎整窟被全部剥走，如第 76 窟。被剥去最多的是 123 窟，面积达 34.64 平方米。第二次世界大战中柏林被轰炸时，该馆收藏的部分新疆壁画被毁。德国探险队所剥走的壁画，在艺术上均属精品，其中不乏丰富、优美的伎乐图像。流失其它国家的克孜尔壁画里尚未发现有伎乐的形象。今将 20 年代德国发表的德文版《古代库车》一书中有克孜尔石窟壁画中的伎乐内容附录于本节结尾。

画面内容 克孜尔第 8 窟后室空间较大，设有佛涅槃台（已毁），顶部绘有伎乐天人供养群。其壁画与该窟左右甬道供养人一起于本世纪初被德国探险队剥走，后在德人发表的著作和画册中未见原壁画的彩色图版，仅发表过黑白照片及描绘图，此为 8 窟后室顶部伎乐飞天壁画的线描图。伎乐天人共有 5 身。上方有两身，一为散花天人，其左手直伸，手下有花瓣，正欲散去。后面一身为吹排箫天人，排箫共有 13 管，中有箴箴二道。下方有 3 身，前面为弹竖箜篌天人，竖箜篌音箱，正面形状很清晰，面板似为皮制，有一杆穿过，还可见音孔。竖箜篌挟于天人右腋下，双手在弹弦。第二身为吹笙箫天人，面部不清，双手执笙箫吹奏。第三身为弹五弦琵琶天人，五弦琵琶较细长，有五根弦，音箱上有月牙形音孔。这群伎乐天人敷身的帛带飘起，身体腾空，浩浩荡荡，是克孜尔石窟规模较大的伎乐天人群。

19. 克孜尔第 80 窟乾闥婆舞蹈图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔第 80 窟后室右壁

考古资料 参见《克孜尔第 80 窟五髻乾闥婆演乐图》。

画面内容 故事内容见克孜尔第 7 窟中乾闥婆及其眷属皈依佛的说明；但本善爱乾闥婆王与眷属均以舞蹈形式表现，没有持弓形箜篌。该图绘制得较为精细，除面部受损外，尚属完整。善爱乾闥婆头戴单珠冠，裸上身，肩披帛带，下着裙裤，双腿交叉而立。眷属头戴花鬘，穿紧袖胸衣，下着襦裙。二人对目而视，情意融融。善爱将左臂搭于眷属肩上，为边舞边吟的造型。

图 2·1·19 克孜尔第 80 窟乾闥婆舞蹈图



图 2·1·20 克孜尔第 8 窟伎乐天人线描图





附 2. 克孜尔第 13 窟乾闥婆演乐图

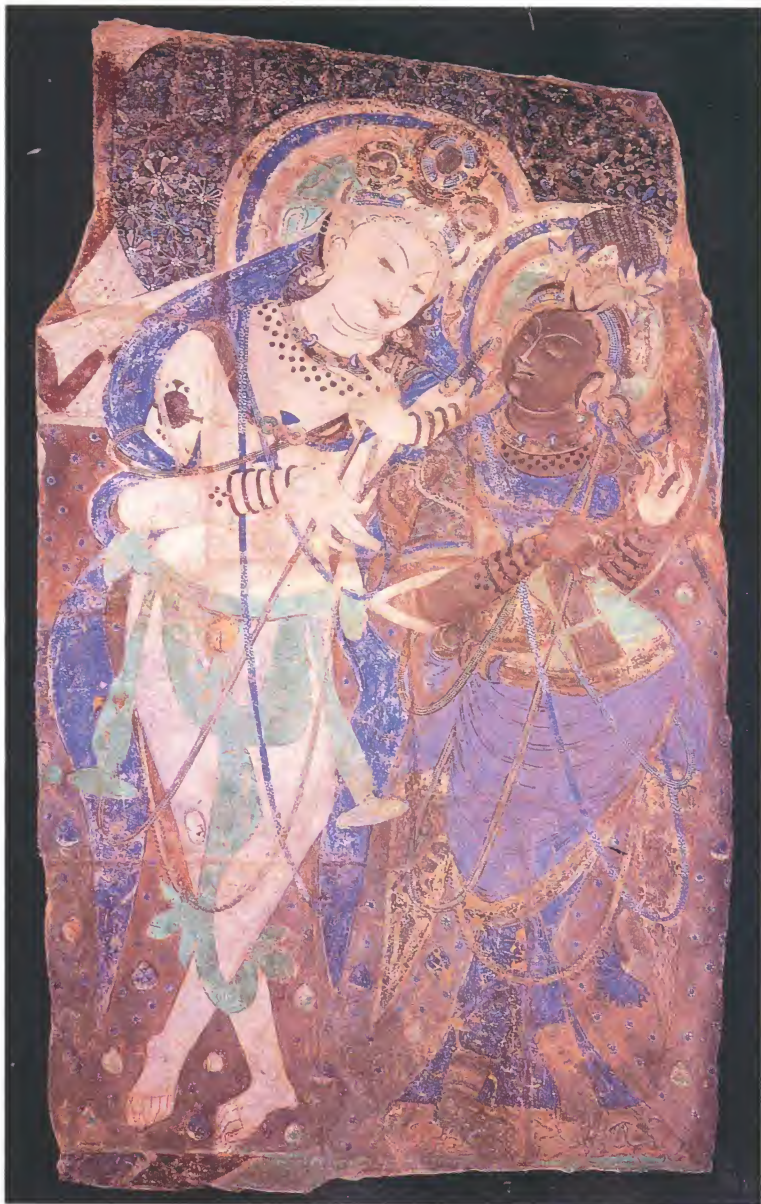
时 代 公元 5 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 根据该窟的洞窟形制、题材内容、绘画风格并参照邻近洞窟的碳-14 测定数据,年代约在公元 5 世纪。

画面内容 故事内容参见《克孜尔第 7 窟乾闥婆演乐图》说明。此图原来保存得较好,德国人剥去后,又经过修补,故画面比较完整而清晰,是同题材最好的一幅。该图中的善爱乾闥婆裸上身,头戴三珠冠,身挂璎珞,下着透体裙裤,腰扎帛带。善爱双足交叉,右手掌心向上,五指伸展,左手臂靠住眷属右肩,掌心向内,低首面对眷属。眷属右腋下挟住一弓形箜篌,仰首视善爱。眷属上身穿胸衣,双手拨琴弦,与善爱边舞蹈,边弹奏,在琴声中交流情感。

图 2·1·21 克孜尔第 13 窟乾闥婆演乐图



附 3. 克孜尔第 76 窟伎乐图

时 代 公元 4 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 第 76 窟为一方形洞窟,从绘画风格、题材内容分析均属早期洞窟。本世纪初德国探险队考察该窟,并将壁画大部剥去,同时命名该窟为“孔雀窟”(Pfauenhöhle)。1988 年中国考古工作者从该窟采集标本,进行碳-14 测定,其年代约为公元 4 世纪,与绘画风格、题材内容的早期特征相合。76 窟壁画里伎乐形象较为丰富,是克孜尔反映音乐舞蹈内容的重要洞窟。

画面内容 “降魔成道”是释迦牟尼一生中关键的事件。他离开王宫后,曾苦修 6 年,但无所获。后放弃苦修,来到尼连河畔伽耶山菩提树下,禅坐静思。就在他即将觉悟之际,象征邪道势力的魔王,唯恐释迦牟尼成正觉后威胁魔王利益,就派魔军杀向释迦牟尼,在生死斗争中,释迦以坚定意念,粉碎了魔王的进攻,后又击败魔女的诱惑,终于进入了觉悟境界,从此成为“佛陀”。此题材是佛传故事中最重要的事件,在佛传中简化的“八相成道”的故事,“降魔成道”成为重要的一节。该图是魔军杀向释迦牟尼的一个场面。在鬼怪众军里,有两怪在擂鼓助威,前面一怪背大鼓,后面一怪用杖击打。大鼓形制很清晰,腰部有挂环,鼓面用铆钉钉于鼓胴上。鼓杖呈弯曲形状(图 2·1·22a、b)。

魔军杀向释迦牟尼失败后,魔王又遣魔女诱惑释迦牟尼。三魔女以淫荡的动作企图瓦解释迦牟尼的信念,释迦牟尼不为所动,用神力将三魔女变成了三身丑陋的老妪。粉碎了魔女诱惑后,释迦牟尼才完全成就正觉,成为“佛陀”。该图画面即是魔女诱惑的情景。释迦牟尼骨瘦嶙峋,表示他苦修 6 年,日进一糜的苦行像。与其强烈对比的是三身清秀的少女,前面一身为进行诱惑的裸体魔女,她头盘发髻,有臂钏,肥臀酥胸,侧身迈步逼向释迦(图 2·1·22c)。佛经说:“示说种种妇女媚惑谄曲之事……或复数解脱衣裳……或舞或歌。”此虽有神奇色彩,但魔女舞姿取于现实中的舞蹈动作。此图为克孜尔伎乐壁画之佳作。



图 2·1·22a 克孜尔第 76 窟擂鼓图



图 2·1·22b 克孜尔第 76 窟擂鼓图线图



图 2·1·22c 克孜尔第 76 窟魔女舞蹈图

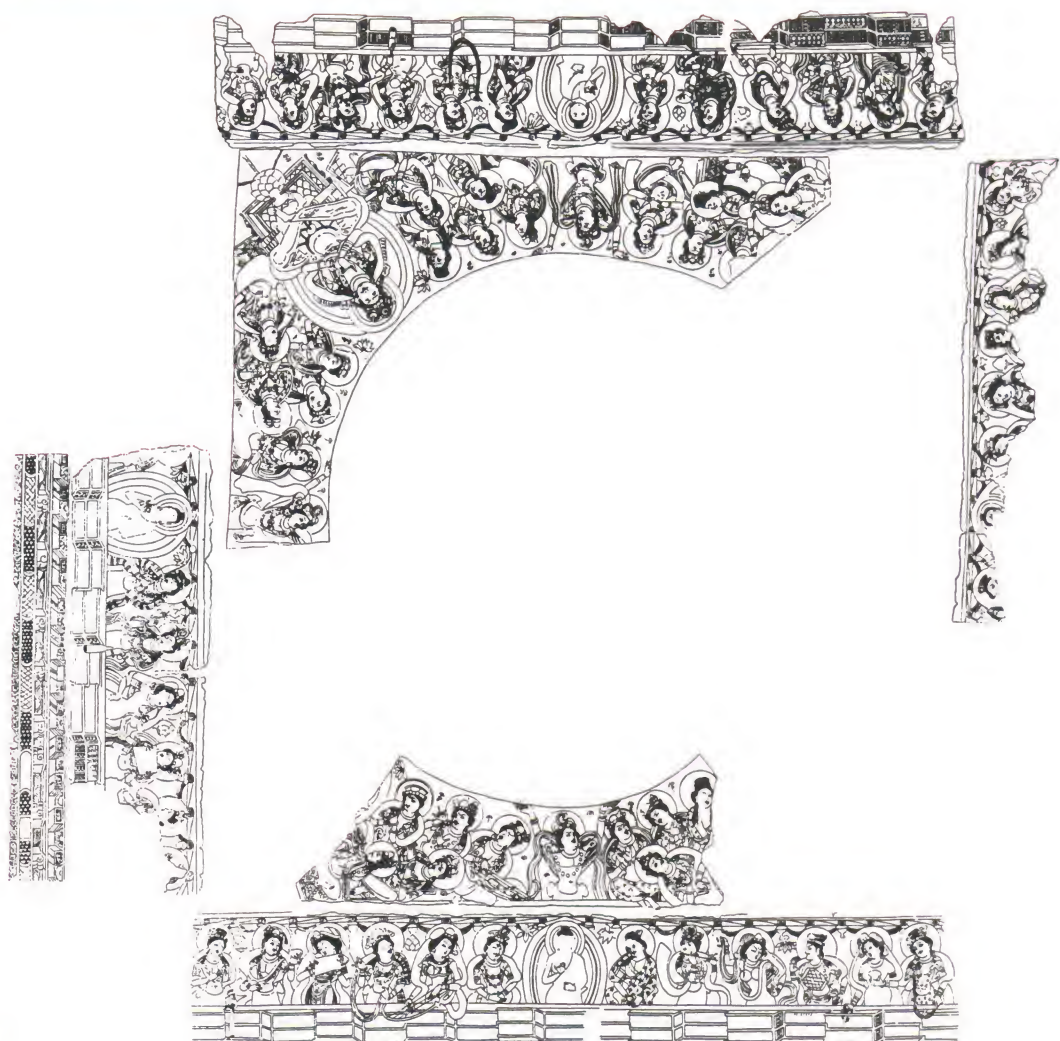


图 2·1·22d 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图



在76窟穹窿顶与四壁连接处的下披及四壁上，绘有连续的天宫伎乐图。天宫伎乐以佛或弥勒菩萨为中心，伎乐两侧排开，伎乐形象比较丰富，这是一幅展开图（图2·1·22d）。天宫上部为仿椽屋檐，下部为凹凸型栏台，佛两侧各排列6身伎乐天。伎乐天神态各异，栩栩如生（图2·1·22e、f）。其中的两身，侧首面对佛，肢体扭摆，作舞蹈状。左侧一身梳高髻扎花带，披肩发，身披条纹帛带，双手合十。后一身头戴三珠冠，披卷式发垂于肩下，右手持一朵莲花，左手持一似瓶的物体，立于栏台内（图2·1·22g）。

另两身伎乐天人为一男一女。男者头戴花冠，披卷式长发，侧首，身

披条纹披帛，裸露上身。细腰，宽肩，双手各执璎珞一端，作舞蹈状。女者头戴花髻，辫发，头后披绿色帛带，双手弹拨弓形箜篌。弓形箜篌琴杆很长，越出栏楣。此箜篌形制清晰，是同类乐器中保存得较好的形象（图2·1·22h）。

图中还有二身伎乐天，其中一人双臂高举，似在引吭高歌。另一身赤身裸体立于栏楣之上，头发高束，扎花带，戴一朵莲花，身披绿色帛带，弓形箜篌夹于左臂腕间，以双手指拨琴弦。箜篌可见4根弦，琴杆呈弯弓形，杆上有节，插入敷皮的音箱中（图2·1·22i）。



图2·1·22e 克孜尔第76窟天宫伎乐图之一

图2·1·22f 克孜尔第76窟天宫伎乐图之二





图 2·1·22g 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之三

图 2·1·22h 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之四



图 2·1·22i 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之五





图 2·1·22j 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之六

伎乐中有一位吹排箫者，天人以中指、无名指捏住排箫，拇指内压，食指卡住排箫两边。天人形体优美，呈 S 曲线。排箫管数不清，箫管长短相差不多，几成长方形，是为龟兹早期石窟常见的形制（图 2·1·22j）。

另一身吹笛的伎乐天人立于栏楯内，头挽两个大发髻，头后垂下的长条帛带裹身一周，在胯部右侧打结，身穿胸衣，服饰十分别致。她手持横笛，头部右侧，回眸顾盼，是一副边吹奏边舞蹈的婀娜姿态（图 2·1·22k）。

画中有两身对舞的伎乐天人。左侧为女舞者，她头扎花髻，从髻上垂下灰色帛带，左手作拈指，右手叉腰，舞姿楚楚动人。右侧的男伎手执排箫，排箫管数不清，左边管长，右边管略短，呈梯形状。天人头戴双珠冠，披卷式长发，仰首目视女伎，一乐一舞，相映成趣（图 2·1·22l）。

此图为一赤裸上身的伎乐天人。头戴三珠冠，披卷发，立于栏楯上。左手握帛带高举，右手拇指与食指捏在一起放于唇下，做口技状。这是龟兹石窟壁画中唯一的口技天人图（图 2·1·22m）。



图 2·1·22k 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之七



另一位吹横笛的伎乐天人立于栏楯内，裸露上身，身上帛带高扬，似在边吹边舞动身体。其左手食指翘起，中指按音孔，将笛管压于掌心，右手食指与小指按音孔，中指、无名指握于掌心。整个画面绘制得非常逼真（图2·1·22n）。

此图中的两身伎乐天人，一身为女性，身穿绿色短袖衣，下着长袍，显露出丰满的体型。她身挂璎珞，右手握帛带高举，左手于左胯侧扑指，是一个扭动的舞姿。另一身为击腰鼓的男性，侧首面对女伎，双手左右击打胸前的腰鼓。二人互视，随着鼓节，陶醉于乐舞之中（图2·1·22o）。伎乐天人胸前挂的腰鼓绘制精细。鼓面用网络状的绳索拉紧，鼓身为红色，鼓面白色，尚可见钉帽数个。击鼓天人的左右手指伸展，似在全力击打鼓面。此图提供了击打腰鼓时的真实情貌（图2·1·22p）。

另一身伎乐天人左手托一小花盘，右手作散花状，立于栏台之内。体态优美，呈S形曲线。天女梳高髻，扎花鬟，身披一条素花帛带，嘴微启，双目含情，注视前方。画面线条流畅，飘逸潇洒，给人一种韵律美感（图2·1·22q）。

另一男性伎乐天人上身裸露，着臂钏、珠链，头盘高髻，披褐色帛带。他向左出胯，似在扭动，右手拇指、食指相捏，左手叉腰，为一优美的舞蹈动态（图2·1·22r）。



图2·1·22l 克孜尔第76窟天宫伎乐图之八

图2·1·22m 克孜尔第76窟天宫伎乐图之九



图2·1·22n 克孜尔第76窟天宫伎乐图之十





图 2·1·22o 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十一

图 2·1·22p 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十一局部



图 2·1·22q 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十二

图 2·1·22r 克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十三





附 4. 克孜尔第 77 窟奏阮咸图

时 代 公元 4 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 中国考古与艺术工作者从该窟绘画风格和洞窟形制，参照邻近洞窟碳-14 测定数据，定该窟的年代约为公元 4 世纪。

画面内容 图中为 3 身飞天，由左向右排列。左侧一身为护法金刚，第二身为演奏阮咸的伎乐天。该伎乐天头戴宝冠，披卷发，回首，双手持长颈四弦阮咸。阮咸音箱有两个音孔，此种阮咸在龟兹早期洞窟中出现较多。后一身天人，脸向前，双目注视前方的弹阮咸伎乐天。



图 2·1·23 克孜尔第 77 窟奏阮咸图



第二节

克孜尔石窟谷内区

乐舞壁画



图 2·2·1a 克孜尔石窟谷内区外景

1. 克孜尔第 92 窟伎乐天人图

时 代 公元 4 世纪

藏 地 克孜尔第 92 窟券顶

考古资料 92 窟位于谷内区西崖壁上。谷内区中央流一溪水。溪水两侧的崖面上开凿多层洞窟，编号为第 82 窟～第 135 窟。谷内环境幽静，适于修持，谷的深处有克孜尔早期洞窟多处（图 2·2·1a）。最早的洞窟壁画多反映禅修内容，92 窟就是其中之一。该窟为方形窟。1987 年采集标本进行碳-14 测定，其年代约在公元 4 世纪。本世纪初德国探险队曾考察该窟，命名为“雌猿窟”（Höhle mit der Äffin）。

画面内容 伎乐绘于券顶禅修图之中部。画面中央为在草庐中坐禅的僧人，草庐外为菱形山峦，四周有水池、河流、动物、花草，最外两侧各有一对乐舞伎人（图 2·2·1b）。右侧的一对已不清，左侧较为清晰。禅修图绘出乐舞伎人的目的，是用对比手法衬托出静的效果。

一对伎人相依相伴，蹉步而行，头戴花珠冠，身环璎珞，裸上身，穿裙裤。前面一人的裙裤绘得十分精细。二人面对面，似在对吟。身躯均呈 S 形曲线，舞姿优美（图 2·2·1c）。



图 2·2·1b 克孜尔第 92 窟伎乐天人图

图 2·2·1c 克孜尔第 92 窟伎乐天人图局部





图 2·2·2a 克孜尔第 92 窟乾闥婆演乐图



图 2·2·2b 克孜尔第 92 窟乾闥婆演乐图局部

2. 克孜尔第 92 窟乾闥婆演乐图

时 代 公元 4 世纪

藏 地 克孜尔第 92 窟正壁上方

考古资料 参见《克孜尔第 92 窟伎乐天人图》。

画面内容 乾闥婆绘于佛座右下方，盘腿而坐，肩上披一条宽形帛带。双腿间放一弓形箜篌。乾闥婆左手扶箜篌，右手高扬，为一拨弦后手势的优美造型（图 2·2·2a）。故事内容参见《克孜尔第 7 窟乾闥婆演乐图》。弓形箜篌长约 1 米，音箱部分挟在乾闥婆左腋内，琴杆从敷皮间穿过，琴杆中腰处约有 6 个弦轸，尚可见 6 根琴弦。绘出弦轸的弓形箜篌在龟兹石窟壁画中仅此一例（图 2·2·2b）。



3. 克孜尔第98窟天宫伎乐图

时代 公元8世纪

藏地 克孜尔第98窟主室券顶下部

考古资料 第98窟与邻近的第97、99、100、101窟均为同一时期开凿的组合窟，有的学者认为属“五佛堂”组合形式。第98窟的天宫伎乐图为一龕一身伎乐，这在龟兹石窟是特例。敦煌莫高窟早期洞窟的天宫伎乐图亦为一龕一人，两者有相通的关系。根据对与98窟有组合关系的邻近洞窟所作的碳-14测定，98窟年代约为公元8世纪。

画面内容 98窟受烟熏较重，大部已模糊不清。其一为一女伎乐天，上身穿短袖胸衣，左手执于腰间，手外展。右小臂曲至胸前，手向下，头略斜，是一个舞动双臂的舞蹈动态（图2·2·3a）。

其二是一身裸体舞伎，头冠已不清，从冠下垂帛带，伎人头向左倾，左臂向右斜伸，右臂与肩平，小臂回收，右手下垂，似在托腮，是一个动感极强的舞姿。面目虽不清，但仍可感其娇媚的情态，应是龟兹舞蹈的一种造型（图2·2·3b）。

其三为弹弓形箜篌的女伎乐天，左手持箜篌琴杆，右手五指张开，正在弹奏（图2·2·3c）。

其四为弹阮咸的天人，左手托琴，右手弹拨。阮咸细部已不清，但轮廓还清楚。阮咸为曲项，琴杆上窄下宽，外形较特殊，与音箱连接处似有内凹（图2·2·3d）。



图2·2·3a 克孜尔第98窟天宫伎乐图之一



图2·2·3c 克孜尔第98窟天宫伎乐图



图2·2·3b 克孜尔第98窟天宫伎乐图之二

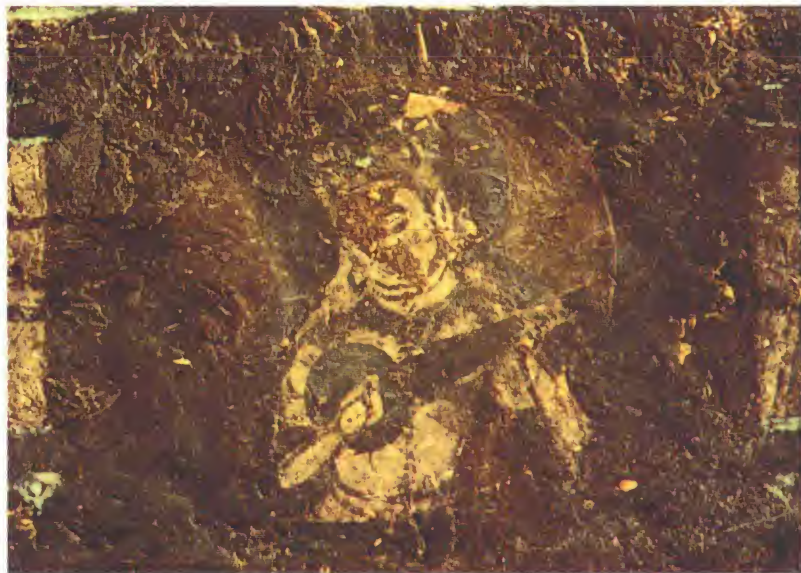


图2·2·3d 克孜尔第98窟天宫伎乐图



图 2·2·4a 克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图

4. 克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 克孜尔第 99 窟主室正壁

考古资料 第 99 窟为 97~101 组合窟的中心窟。窟内构造新颖，虽为中心柱窟，但主室顶部为一面坡仿椽式，且佛龕也很多，建筑考究，造龕规矩，为克孜尔的重要石窟。据 1988 年在该窟采集标本进行的碳-14 测定，其年代约在公元 8 世纪。

画面内容 画面所绘为五髻乾闥婆(图 2·2·4a)，内容参见《克孜尔第 80 窟五髻乾闥婆演乐图》，但构图与众不同。在五髻乾闥婆上面绘出了梵天形象。五髻乾闥婆下面还有一“头面礼足”的五髻乾闥婆。这是一个连续内容的壁画，下面是表现五髻乾闥婆吟唱完毕向佛施礼的情景。五髻乾闥婆头上的五髻十分鲜明，赤裸上身，下穿裙裤，坐于一个束帛座上，右腿与腰间放一弓形箜篌，右手扶按琴弦，左手挑起，此姿势为龟兹石窟中五髻乾闥婆的通用姿态。它既是演奏又有舞蹈律动。弓形箜篌(图 2·2·4b)音箱略短，琴杆较长，头部弯曲度大，几成 90 度。弓形箜篌总长约 1 米，未画出琴弦。

图 2·2·4b 克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图局部



图 2·2·4c 克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图线图





图 2·2·5a 克孜尔第 100 窟主室正壁

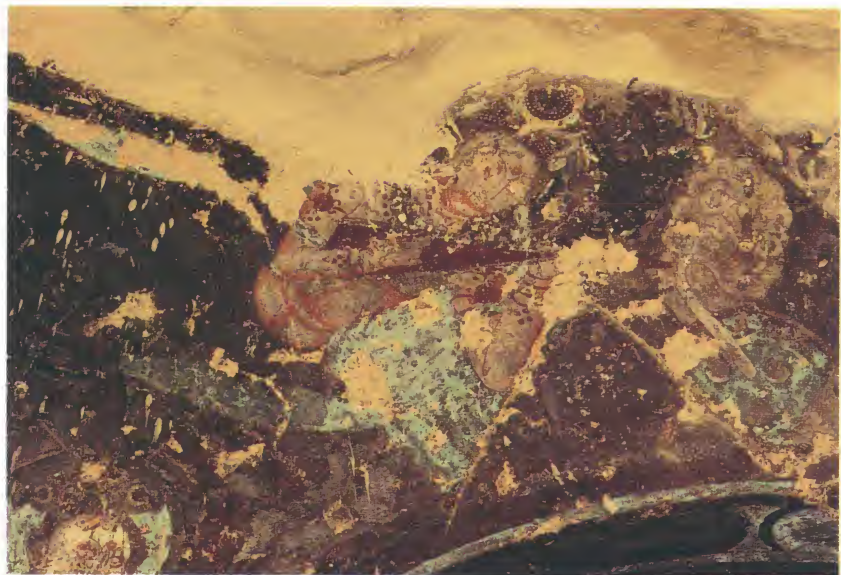
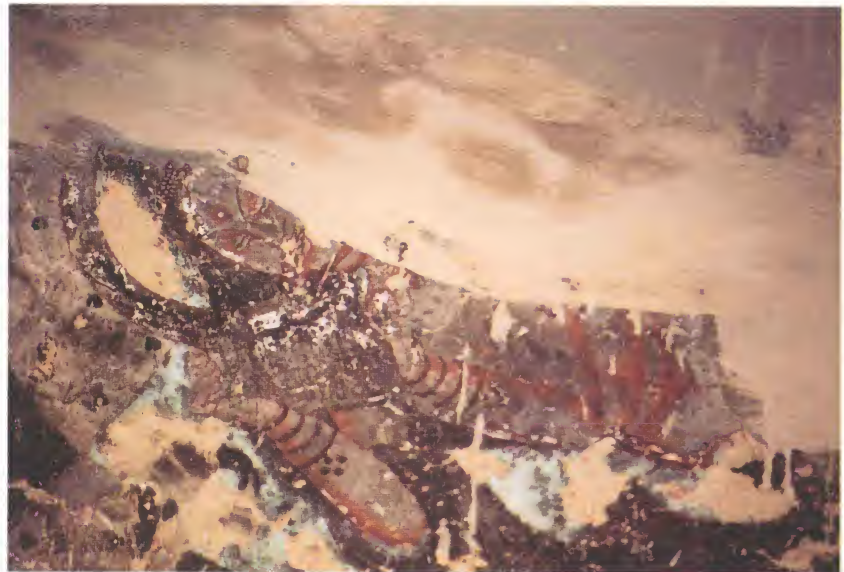


图 2·2·5b 克孜尔第 100 窟伎乐天人图之一

图 2·2·5c 克孜尔第 100 窟伎乐天人图之二



5. 克孜尔第 100 窟伎乐天人图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 克孜尔第 100 窟主室正壁

考古资料 该窟为 97~101 洞窟组合之一，规模较大，属大型中心柱窟。参考 99 窟碳-14 测定数据，其年代约为公元 8 世纪。

画面内容 该窟正壁除佛龕和相关的壁画外，上部绘伎乐天人群，但被破坏较重（图 2·2·5a），仅剩两身伎乐飞天。其一为弹五弦琵琶的伎乐天人。他横飞于虚空中，头戴珠冠，怀抱五弦琵琶。此琵琶细长，头部尚存，破损。天人右手在拨琴弦（图 2·2·5b）。

另一个伎乐天人持排箫腾飞于虚空，排箫呈长方形，管数不清（图 2·2·5c）。



6. 克孜尔第100窟天宫伎乐图

时 代 公元8世纪

藏 地 克孜尔第100窟主室

考古资料 参见《克孜尔第100窟伎乐天人图》。

画面内容 100窟券顶及前壁下部共存3面连接的天宫伎乐图。共计26个单元51身伎乐，为龟兹乃至西域现存规模最大的天宫伎乐图，可与敦煌莫高窟早期天宫伎乐相媲美。但由于被烟薰黑，多数已模糊不清。该天宫伎乐下部栏楯很厚，每组中间有彩带交叉缠绕的廊柱。主室右壁左端左面是一位单身伎乐，弹弓形箜篌，整个画面不甚清楚。右面一组为一对舞蹈天人，男伎乐在舞动一条帛带，双手一落一扬，帛带呈大弧形；另一身为女伎乐，穿胸衣，双手举至胸前，左右分开，掌

心相对，为一击掌的动作。二伎乐互相注视，情趣盎然（图2·2·6a）。

另一组女伎乐手持弓形箜篌，头戴单珠冠，上身穿胸衣，左手抚琴杆，右臂挟弓形箜篌音箱，右手拨琴弦。男伎乐赤裸上身，斜披一帛带。右手托一花盘，左手伸至弹箜篌女伎乐胯下，抚摸她的脸，一副互相嬉戏的情貌（图2·2·6b）。

第三组两伎乐臀部相对，身斜向两边。男伎乐抱竖箜篌，裸上身，头戴单珠冠，头后垂下一绿色帛带；女伎乐侧身向前倾斜，左臂抬起，手置于肩部，手心向外，右臂向左侧斜伸，手心向上，手指伸展，为一优美舞姿。二人均回首相视，一副情意交流状。



图2·2·6a 克孜尔第100窟天宫伎乐图之一



图2·2·6b 克孜尔第100窟天宫伎乐图之二



图2·2·6c 克孜尔第100窟天宫伎乐图之三



图 2·2·7 克孜尔第 101 窟舞师女图

7. 克孜尔第 101 窟舞师女图

时代 公元 8 世纪

藏地 克孜尔第 101 窟主室右壁

考古资料 101 窟为 97~101 组合窟中最后一个窟。该窟亦为一较大的中心柱窟。参考邻近洞窟碳-14 测定数据,年代约为公元 8 世纪。

画面内容 该窟主室两壁壁画漫漶较重,此为尚存的舞师女因缘故故事的残部。舞师女全身赤裸,丰乳突显,其左臂上扬,腕回向头部,手掌内翻,右臂与肩平,小臂下展,翻掌伸指,为一优美舞姿。故事内容参见《克孜尔第 8 窟舞师女图》说明。克孜尔第 8 窟券顶菱格中有其小型图像,该图为大型说法图的局部,人物比例较大。

图 2·2·8a 克孜尔第 101 窟击鼓因缘图



8. 克孜尔第 101 窟击鼓图

时代 公元 8 世纪

藏地 克孜尔第 101 窟主室券顶

考古资料 参见《克孜尔第 101 窟舞师女图》。

画面内容 故事内容参见《克孜尔第 80 窟击鼓图》说明。由于该窟较大,顶部破坏不严重,故画面完整。图中佛居中央,结跏趺坐,右手作“说法印”。佛右侧跪一少儿,胸前挂一细腰鼓(图 2·2·8a)。细腰鼓两端宽,中腰细,两面蒙皮,不见绳索。形制类似隋唐宫廷乐部的毛员鼓。击鼓者斜置细腰鼓,右手抚于上端鼓面,左手击打下端鼓面。神情虔诚,面部刻画细腻(图 2·2·8b)。



9. 克孜尔第104窟击鼓图

时代 公元6世纪

藏地 克孜尔第104窟主室券顶

考古资料 第104窟位于克孜尔石窟谷内区高崖上，从题材内容与绘画风格考察，属龟兹石窟繁盛期。洞窟空间也较大，1988年在该窟采集标本作碳-14测定，年代约为公元6世纪。

画面内容 击鼓因缘图的画面保存较好，人物均清晰。故事内容参见《克孜尔第80窟击鼓图》。中央为结跏趺坐的佛，头略向左，右手作印记，面向胸挂细腰鼓的人。击鼓者头戴花鬘，回首望佛。双手击打细腰鼓，左腿提起，右腿直立，似一跳跃姿势（图2·2·9a）。细腰鼓腰部很细，并有两个节。两端的腰身犹二个“<”形相对。两端的鼓面有绳索拉住，此鼓形制似隋唐宫廷乐部中的都昙鼓，也与朝鲜族使用的长鼓相似。击鼓者以双手击打鼓面（图2·2·9b）。



图2·2·9a 克孜尔第104窟击鼓因缘图

图2·2·8b 克孜尔第104窟击鼓图



图2·2·9b 克孜尔第104窟击鼓图





图 2·2·10a 克孜尔第 114 窟伎乐图之一

10. 克孜尔第 114 窟伎乐图

时代 公元 4 世纪

藏地 克孜尔第 114 窟后室正壁

考古资料 第 114 窟位于克孜尔谷内区山崖上。洞窟较大，为中心柱窟，壁画绘制精美。本世纪初德国探险队曾考察过该窟，并命名为“回转经窟”（Höhle mit dem Gebetmühle）。1988 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，年代约为公元 4 世纪，为克孜尔石窟的早期洞窟。

画面内容 该窟后室正壁绘佛涅槃后焚烧金棺、众人供养、弟子举哀与五百弟子第一次集结等内容。在众人供养中绘出了 4 身伎乐人，这是表现佛涅槃所在地——拘尸那城，当地“众生咸来云集，各持香花种种伎乐供养之具”（见《根本说一切有部

毘奈耶杂事》卷三十八）痛悼佛逝世的情景。按古印度风俗，人去世后，世人将各种美好的事物供奉给去世的人，伎乐成为悼念亡者的形式之一，佛教继承了此种风习。由于这些伎乐为世间人，虽装束与天人一样，但无头光。图中两身伎乐，前面一身左臂挟一竖箜篌，其音箱为斜面，可见板面与音孔，头部为尖状，下面有支撑杆。右方一人抱一较大的阮咸，阮咸琴杆亦为上窄下宽。二伎乐对面相视，略带微笑（图 2·2·10a）。因佛涅槃是“到彼岸”、“解脱”，深谙佛理者均不作痛苦状，此伎乐在虔诚演奏。供养众生中还有吹排箫者，其下部分已毁，上半部较清晰。排箫约为 12 管，管身用二道箴箍固定（图 2·2·10b）。

图 2·2·10b 克孜尔第 114 窟伎乐图之二





图 2·2·11a 克孜尔第 118 窟伎乐天人图

图 2·2·11b 克孜尔第 118 窟舞伎图



11. 克孜尔第 118 窟伎乐天人图

时 代 公元 3 世纪

藏 地 克孜尔第 118 窟券顶

考古资料 118 窟为一方形窟，此窟为禅修和讲经的洞窟。从壁画题材内容、绘画风格等方面分析属早期洞窟。1988 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，年代约为公元 3 世纪。本世纪初德国探险队对该窟进行了考察，命名为“海马洞”（Hippokampen Höhle）。该窟正壁为一幅佛传图，描绘释迦牟尼出家前为太子时，宫中豪华生活的情景。其中有伎乐演奏图，但漫漶极重。

画面内容 该窟券顶绘有“天相图”。它表现的是佛教的宇宙观，有日、月、风神、金翅鸟、龙及游方佛。下部为禅修图，其形式与克孜尔第 77、92 窟相同，图中有坐禅僧人、动物、花草等，两端各有一伎乐，一为舞者，一在演奏乐器（图 2·2·11a）。该窟绘画水平较高。一舞伎面部与胸部已毁，身姿还很清楚。伎乐戴珠冠，裸上身，穿裙裤。头右斜，膀右出，左脚微弓，双脚交叉，身体呈 S 形曲线，右臂抬起与肩平，左手似在叉腰，舞姿优美，是龟兹壁画中常见的造型（图 2·2·11b）。伎乐虽为男性，但具女性娇媚之态。

奏阮咸伎乐面部圆硕，胸前持一大型阮咸在演奏。下身已毁，但舞动姿态尚可窥见，其左手托琴颈，右手弹拨。阮咸音箱很大，琴杆亦较长，琴首为三角形，可见 4 个琴轸，音箱上有覆手、音孔、琴弦。阮咸长约 1 米，伎乐右手食指直伸，似用指拨弦，与其它用拨片的形象不同（图 2·2·11c、d）。

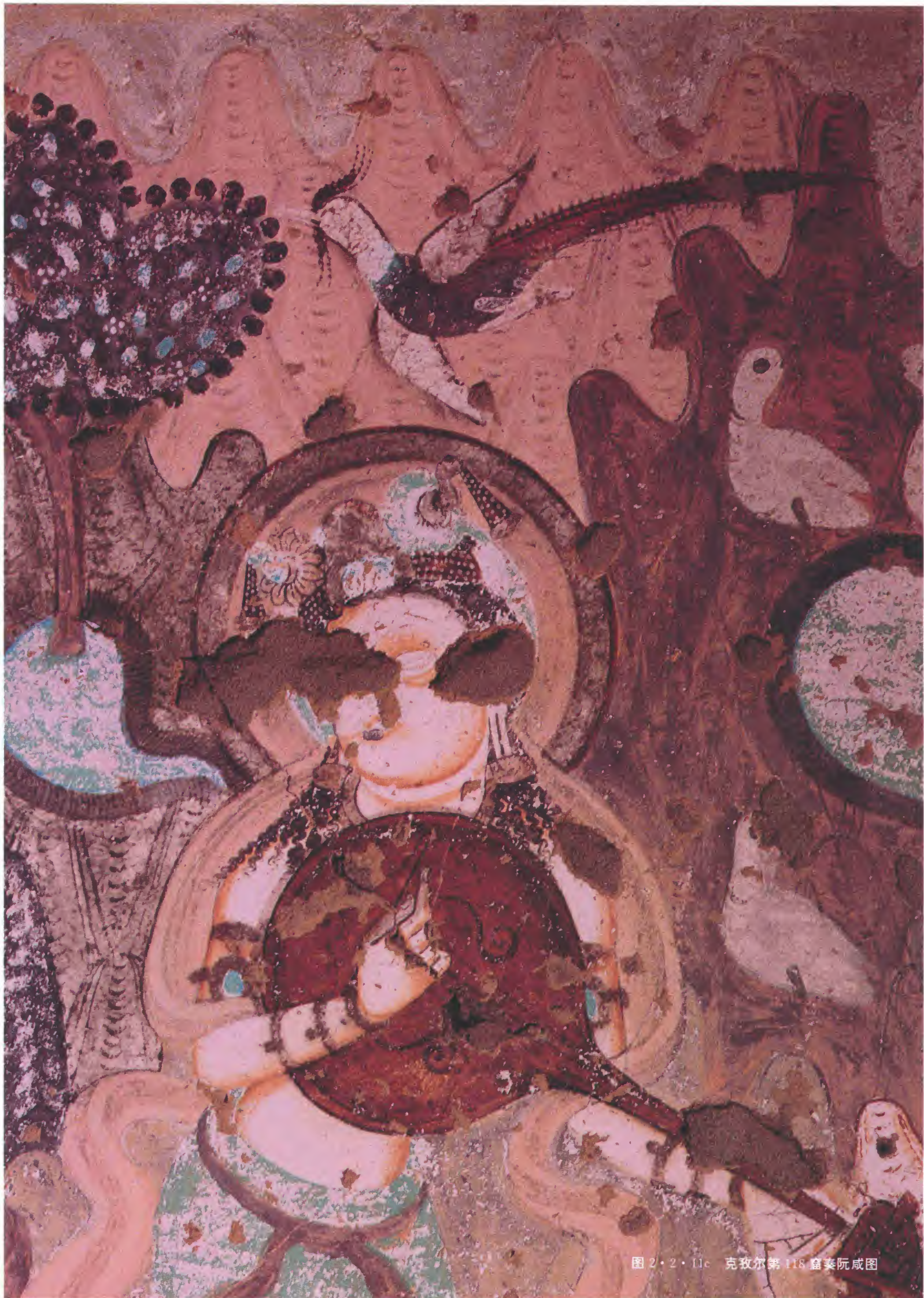


图 2·2·11c 克孜尔第 118 窟奏阮咸图

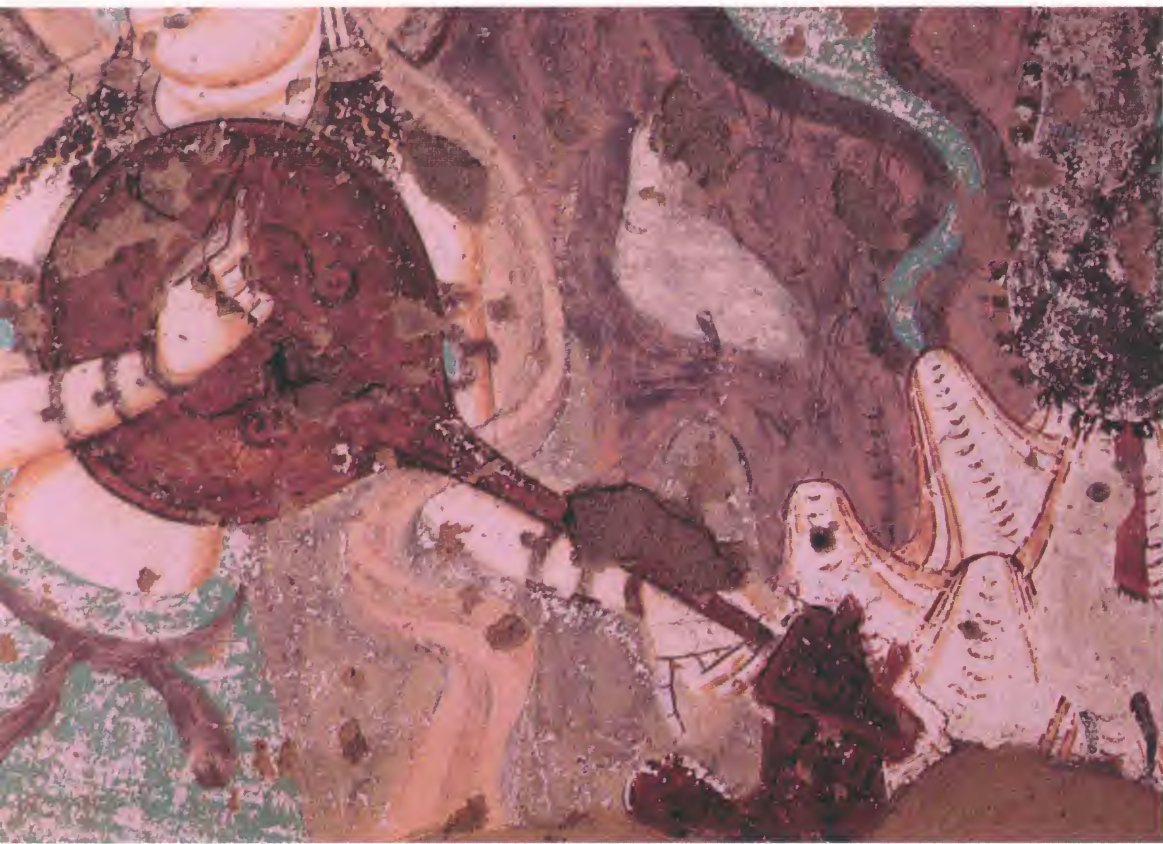


图 2·2·11d 克孜尔第 118 窟奏阮咸图局部

12. 克孜尔第 135 窟五弦琵琶图

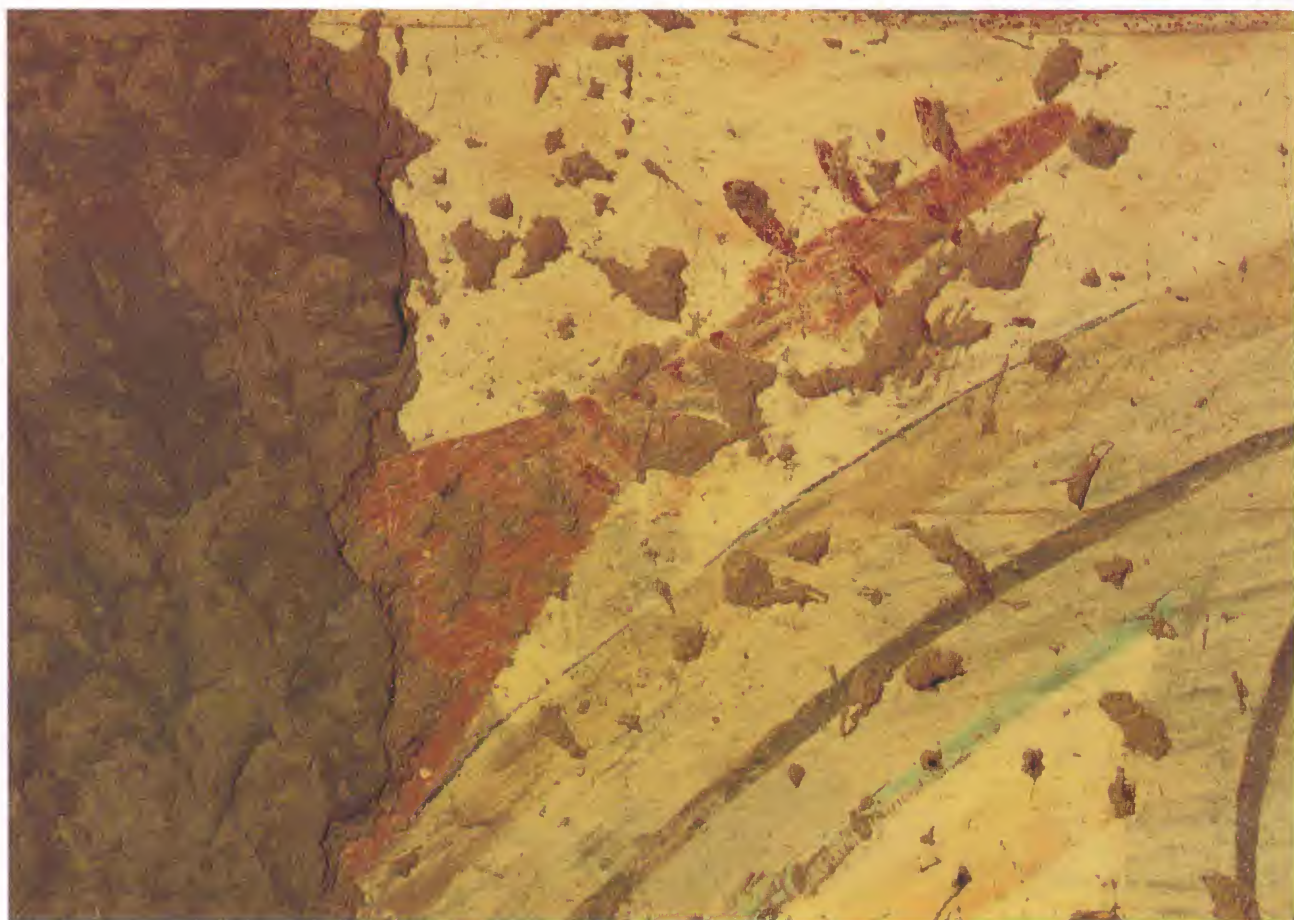
时 代 公元 8 世纪

藏 地 克孜尔第 135 窟正壁

考古资料 第 135 窟为一方形窟，前部近一半已塌毁。穹窿顶，顶中央为一硕大莲花图案，四周作辐射状条幅，每条绘一身伎乐天人。正壁为大型说法图，大部漫漶不清，唯留存一五弦琵琶头部。该窟绘画风格与用色，均为晚期风格。1988 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，年代约为公元 8 世纪。

画面内容 该窟壁画绘制得较粗糙，正壁说法图右侧残留五弦琵琶头部图像，绘得也很简单。5 弦琵琶头部呈尖状，5 个弦轸位置准确。特别重要的是：颈部绘出 4 个柱和 1 个半柱。这种柱制，和唐《乐苑》所载：“五弦四隔孤柱一，合散声五，隔声二十，总二十六声，随调应律”相同。此图像与日本正仓院所藏唐制五弦琵琶也很相似。据日本林谦三研究，正仓院五弦琵琶亦是四柱一孤柱。

图 2·2·12 克孜尔第 135 窟奏五弦琵琶图





13. 克孜尔第 135 窟伎乐天人图

时代 公元 8 世纪

藏地 克孜尔第 135 窟顶部

考古资料 参见《克孜尔第 135 窟五弦琵琶图》。

画面内容 第 135 窟顶部尚存 6 身完整的伎乐天人图（图 2·2·13a）。穹窿顶在方形洞窟里属“天部”位置，均绘天人供养，其中伎乐天人很多。此窟属龟兹晚期洞窟，用色上已缺少晶莹的石蓝色，故色泽有些单调，但各条幅用土红与白灰色交叉，也很有节律感。

现存 6 身完整的伎乐天人中，自左向右第一人为奏答腊鼓伎乐天人，其所持鼓为淡粉色，鼓面为白色。伎乐左手不清，右手正击打上端鼓面。答腊鼓高约 20 厘米，宽约 22 厘米（图 2·2·13b）。

第二人为舞蹈伎乐天人，立于莲花图案的圆毯上，两腿呈前八字摆开。赤裸上身，披一绿色帛带，下着灰色裙裤，扭左膀，体呈 S 形曲线。其右手端一黑色花盘，左臂向上抬起，手伸向花盘欲散花（图 2·2·13c）。

第三人为击鼓伎乐天人，天人立于圆形莲花毯上，身形修长，头戴花冠，裸上身，着项圈、臂钏等，披一红色帛带，下着绿色裙裤，胸前一圆鼓，作击打状（图 2·2·13d）。圆鼓长约 40 厘米。伎乐用左臂抱鼓，右手执一弯钩状的鼓槌，正在击打鼓面。这种鼓的形制、鼓槌式样和击打方式，在龟兹石窟壁画里仅此一例（图 2·2·13e）。按用槌击打的演奏方式和其鼓形分析，似为羯鼓。

图 2·2·13a 克孜尔第 135 窟伎乐天人图





第四人为舞蹈伎乐，单足立于莲花小毯上，面部已不清，但姿态清晰。其头向左斜，右臂高抬，左手向下，身上的帛带在舞动中形成圆弧状。伎乐右腿上提，是一个旋转的瞬间。舞姿热烈奔放，可能就是西域流行的“胡旋舞”（图2·2·13f）。

吹排箫的伎乐天人为第五人。天人双腿叉开，立于莲花毯上，双手抱一大排箫，口贴箫管正在吹奏（图2·2·13g）。排箫高50.0、宽40.0厘米，管数不清，两条箴箍十分醒目。排箫呈曲尺形，这种形制在龟兹石窟早期壁画多见，至8世纪的壁画里仍能见到。说明这种形制的排箫此时还在龟兹流行（图2·2·13h）。



图2·2·13c 克孜尔第135窟伎乐天人图之二

图2·2·13b 克孜尔第135窟伎乐天人图之一



图2·2·13d 克孜尔第135窟伎乐天人图之三

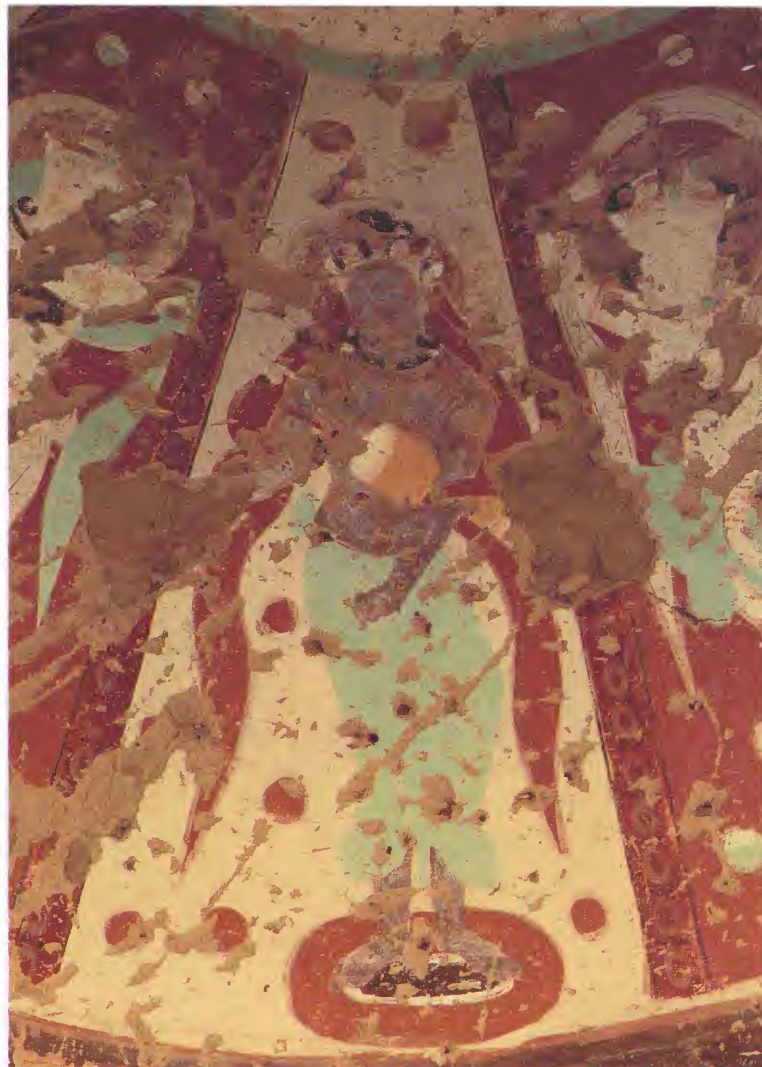




图 2·2·13e 克孜尔第 135 窟伎乐天人图之三局部



图 2·2·13g 克孜尔第 135 窟伎乐天人图之五



图 2·2·13f 克孜尔第 135 窟伎乐天人图之四



图 2·2·13h 克孜尔第 135 窟伎乐天人图之五局部



附 1. 克孜尔第 83 窟伎乐图

时 代 公元 5 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 克孜尔第 83 窟为一方形窟，位于克孜尔石窟谷内区口，中国考古工作者据该窟绘画风格、洞窟形制和题材内容并参照毗邻第 84 窟碳-14 测定数据分析，其年代约为公元 5 世纪。本世纪初，德国探险队考察该窟并揭取壁画，命名为“财宝窟”（Schatzhöhle），研究成果与资料发表在德文版《古代库车》。

画面内容 第 83 窟为讲经窟，这种形式的洞窟通常在正壁绘一大型故事壁画，作为高僧讲经的教材。图为“优陀夷王因缘故事”（2·2·14a、b）。故事说：古印度一小国，国王名优陀夷，王后名有相夫人。王宠爱妻子竟违反法度，为妻弹琴伴舞。有相夫人在欢舞时，王突然预感，有相夫人七日后必死，于是惨然长叹，有相夫人也悲伤不已。王说出家为尼可死

后升天，以后还可下界相会。有相夫人毅然应允出家。故事主旨告诫僧人不可贪欲，不可纵情，同时也宣扬持戒的思想。此图选择了有相夫人得意欢舞，优陀夷王突然停止弹琴的一瞬间。中央形体高大者即优陀夷王，他坐于高背椅上，左手支颐右手摊平于腿上，身后有一弓形箜篌。此即优陀夷王预感爱妻不久将死，骤然停止弹琴的情态。其左边即正在跳舞的有相夫人。周围为宫女。图的左上角有一剃发的场面，此即有相夫人剃度出家的情景。整个画面人物生动，情节感人。

有相夫人赤身露体，双乳突显，仅在头上扎一花髻，臂着环钏，足有脚铃，腰间敷有珠链。肌肉丰满富有弹性，人体比例十分准确。她双手各执彩帛一端，一扬一落，头向右斜，臀部后摆，右腿前伸，左小腿后提，身体呈 S 曲线，舞姿婀娜，体态娇媚，是龟兹壁画中最佳的舞蹈形象（图 2·2·14c、d）。



图 2·2·14a 克孜尔第 83 窟伎乐图

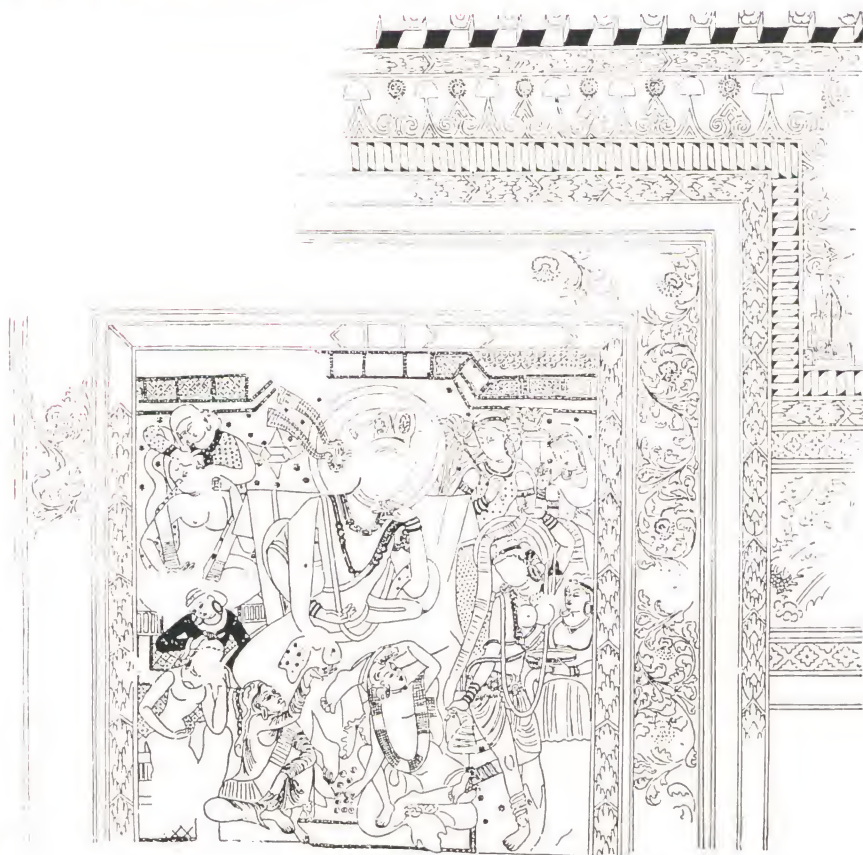


图 2·2·14b 克孜尔第 83 窟伎乐线图



图 2·2·14c 克孜尔第 83 窟伎乐图局部

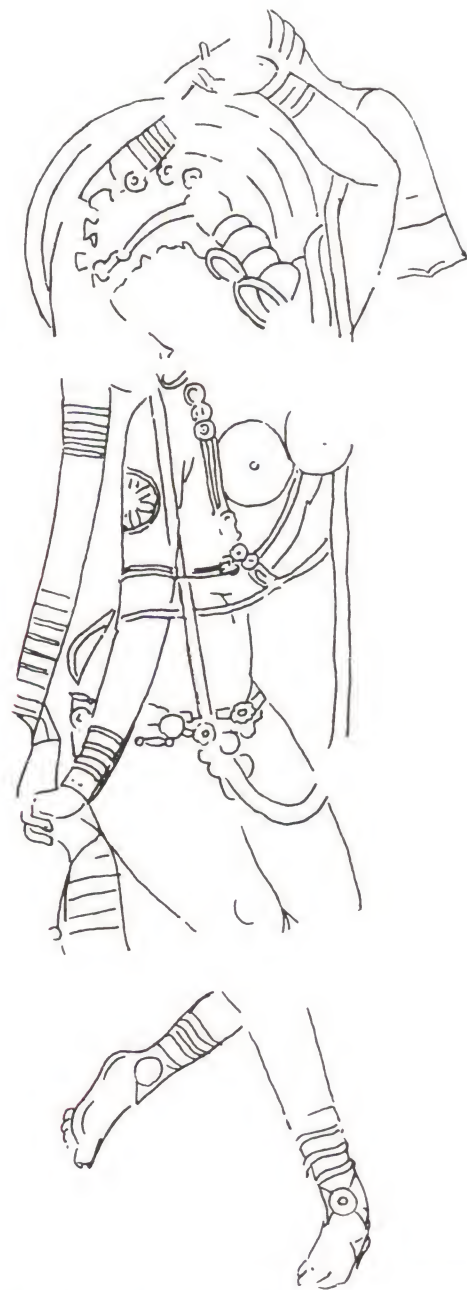


图 2·2·14d 克孜尔第 83 窟伎乐图局部线图

附 2. 克孜尔第 123 窟伎乐天人图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 克孜尔第 123 窟为一中心柱式洞窟，位于克孜尔石窟谷内区中部。主室顶部凿成穹窿顶式，在龟兹石窟中比较特殊。1988 年，中国考古与艺术研究工作者从该窟采集标本进行碳-14 测定，其年代约为公元 7 世纪。本世纪初，德国探险队考察该窟揭取了大量壁画后运往德国，同时为该窟命名为“衔环鸽子窟”（Höhle mit den ringtragenden Tauben），研究成果发表于德文版《古代库车》。

画面内容 该窟主室顶部，为一穹窿顶，中心为莲花图案，从中心向四面辐射出条形构图。每图绘一伎乐天人。德国人将窟顶部分壁画揭去，发表时仅用黑白片。这是一击鼓的天人，伎乐天人交脚而坐，腰间挂一腰



鼓，右手在击打鼓面（图 2·2·15a）。

后室顶部绘有一幅“七宝现示”图，属佛涅槃题材之一。内容是，佛来到当时印度小国拘尸那国双林之间即将涅槃，弟子阿难问佛为何在这个小国涅槃，佛向阿难说，拘尸那国曾是大国，当时有转轮王（古印度神话中的圣王）。转轮王有七宝（轮宝、象宝、马宝、珠宝、玉女宝、主藏臣宝和主兵臣宝）。此壁画绘出七宝表示“七宝现示”，预示佛涅槃后，将有转轮王出世。在“七宝现示”两端各有伎乐天人相伴，图中一伎乐天人，飞翔于虚空，上身直立，双腿水平后展，双手抱一五弦琵琶，5个琴轸画得很清楚（图 2·2·15b）。

另一身为弹竖箜篌的伎乐天人，姿态似从天而降。天人披白色帛带，着白色裙裤，十分素雅。左腋挟箜篌音箱，右手作拨弦状。箜篌琴杆与支撑杆为黑色，支撑杆似直伸入音箱上部（图 2·2·15c）。



图 2·2·15b 克孜尔第 123 窟伎乐天人图之二



图 2·2·15a 克孜尔第 123 窟伎乐天人图之一



图 2·2·15c 克孜尔第 123 窟伎乐天人图之三



第三节

克孜尔石窟

谷东区、后山区

乐舞壁画

1. 克孜尔第 163 窟击鼓图

时代 公元 6 世纪

藏地 克孜尔 163 窟主室券顶

考古资料 第 163 窟位于克孜尔谷东区西部。谷东区洞窟编号为第 136 窟~第 200 窟,大部分洞窟开凿在克孜尔的繁盛期,洞窟比较密集,其中又分几个小集中区。洞窟大部分为中心柱窟,少数为僧房窟。第 163 窟属克孜尔繁盛期偏早的洞窟。从该窟洞窟形制、壁画题材内容、绘画风格以及参考毗邻洞窟

的测定数据看,其年代约为公元 6 世纪。

画面内容 故事内容参见《克孜尔第 80 窟击鼓图》的说明。该窟券顶绘菱形山峦,山峰部分比较突出。佛与相关人物占的空间较小,画面产生空旷感和静谧感。佛居中央,坐于方形金刚座上,除头部外,大部已残损。佛左侧站立一击鼓者。击鼓人裸上身,穿蓝色裙裤,双脚八字站立。披帛带,胸前斜置一细腰鼓。鼓身两端宽,腰部细窄,形制类似毛员鼓。两端的鼓面用绳索拉紧,击鼓人正用双手击打。



图 2·3·1a 克孜尔第 163 窟击鼓因缘图



图 2·3·2a 克孜尔第 163 窟伎乐天人图



2. 克孜尔第 163 窟伎乐天人图

时 代 公元 6 世纪

藏 地 克孜尔第 163 窟主室

考古资料 参见《克孜尔第 163 窟击鼓图》。

画面内容 所绘说法图脱损较严重，但仍能窥其内容（图 2·3·2a），图为“长寿女皈依佛因缘”故事。在佛的左上侧有弹五弦琵琶的伎乐天人。五弦琵琶（图 2·3·2b）头部已破损，仅存音箱部分，体积较大，右手拇指与食指似捏一弹片。伎乐天人眼神流露出演奏时十分专注的神情。

87

图 2·3·1b 克孜尔第 163 窟击鼓图



图 2·3·2b 克孜尔第 163 窟伎乐天人图局部





3. 克孜尔第163窟乾闥婆演乐图

时代 公元6世纪

藏地 克孜尔第163窟后室右壁

考古资料 参见《克孜尔第163窟击鼓图》。

画面内容 此图是龟兹石窟中同类题材壁画中保存较好的一幅(图2·3·3a)。除二人面部被破坏外,其它均保存完整。画面绘制精细。善爱乾闥婆王戴单珠冠,绶带扬起,项饰环钏,身挂璎珞,披帛带,帛带端部绘出精美图案。善爱下身赤裸,腰间仅扎佩饰,依偎眷属,双手作手印。眷属上穿胸衣,下着紧身裤,外着透明的裙裤。右腋下挟一弓形箜篌。二人边奏乐边对吟,情趣盎然。

弓形箜篌音箱变为黑色,体积很大,近乎椭圆形,与琴杆连接处有扎口。由于壁面关系,琴杆上部略去。善爱眷属左手用无名指勾弦,右手似用食指与小指拨弦,描绘得十分细腻(图2·3·3b)。



图2·3·3a 克孜尔第163窟乾闥婆演乐图

图2·3·3b 克孜尔第163窟乾闥婆演乐图局部





4. 克孜尔第171窟伎乐图

时 代 公元4世纪

藏 地 克孜尔第171窟主室

考古资料 第171窟是克孜尔石窟谷东区的重要洞窟。它与紧邻的172窟为双中心柱并列的礼佛窟。洞窟规模较大，尤其主室券顶拱度高，壁画容量大。由于顶部高，故人为破坏较轻；但因该窟作画采用了所谓“直接法”，即将岩壁磨平，直接用色绘制，年久颜色渗入底层，产生了特殊效果，形象不够清晰。考古工作者对该窟十分重视，曾多次采集标本，进行碳-14测定，综合几种数据，判断其年代约为公元4世纪。属龟兹中期偏早的洞窟。

画面内容 主室右壁绘有舞师女因缘故事画。由于靠近地面，人为损坏较严重。故事内容见《克孜尔第8窟舞师女图》的说明。佛高坐方形金刚座上，神态安详，其左侧为舞师女，后面是其父母。佛右侧为佛的众弟子（图2·3·4a）。舞师女身上虽多处破损，但身躯轮廓基本清楚。她全身赤裸，头盘花髻，肩璎珞，双乳突显，腰右摆，左腿微后提，左臂平展，小臂扬起，翻掌。右小臂下伸，手翻掌，整个姿态优美动人（图2·3·4b）。该图像与101窟的舞师女图为同一舞姿，可以看作龟兹舞蹈的一个典型动作。

主室右壁的说法图破坏较重，大部分人物形象漫漶不清。在佛的左上方有一弹阮咸的伎乐天人（图2·3·4c）。阮咸琴身较长，约80厘米。曲项，但不见琴轸，音箱仅见半个，琴杆前细后宽（图2·3·4d）。

右壁佛说法图中击小钹的伎乐天人画面保存基本完好。伎乐戴珠冠，面向佛陀，露出微笑，双手捏一双小钹，上下击打。小铜钹直径约10厘米，形态与克孜尔第38窟天宫伎乐中的铜钹一致（图2·3·4e）。这两窟的铜钹形象为龟兹石窟壁画中仅有的两例。

券顶菱形格故事画中，绘有佛度乾闥婆因缘故事。在佛的左侧，乾闥婆坐于方形座上。故事内容参见《克孜尔第8窟乾闥婆奏箜篌图》的说明。此图不同的是佛座前无折断的弓形箜篌。龟兹壁画选材比较灵活，在同类题材中，极少有完全雷同



图2·3·4b 克孜尔第171窟伎乐图之一局部

之处。乾闥婆头上挽有五髻，与克孜尔第196窟同题材故事形象一样。乾闥婆交脚坐于方形座上，腿上卧放一弓形箜篌，音箱为黑色，琴杆较直，头部已不清（图2·3·4f、g）。

券顶菱格故事画中，绘有击鼓因缘故事。故事内容见《克孜尔第80窟击鼓图》的说明。佛的左侧立一击鼓人，其胸前系一细腰鼓，双腿交叉站立，双手作击打状。细腰鼓形制与前几幅图中一样，与毛员鼓相似，但鼓身略大（图2·3·4h、i）。



图2·3·4a 克孜尔第171窟伎乐图之一



图 2·3·4c 克孜尔第 171 窟伎乐图之二

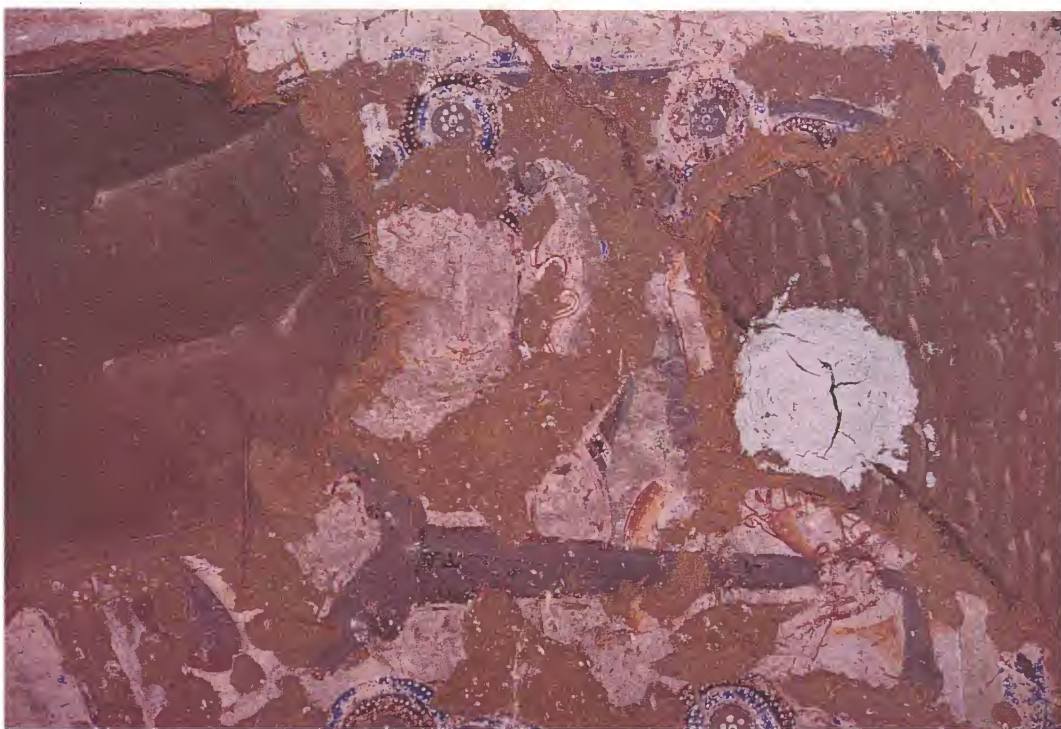


图 2·3·4d 克孜尔第 171 窟伎乐图之二局部



图 2·3·4e 克孜尔第 171 窟伎乐图之三

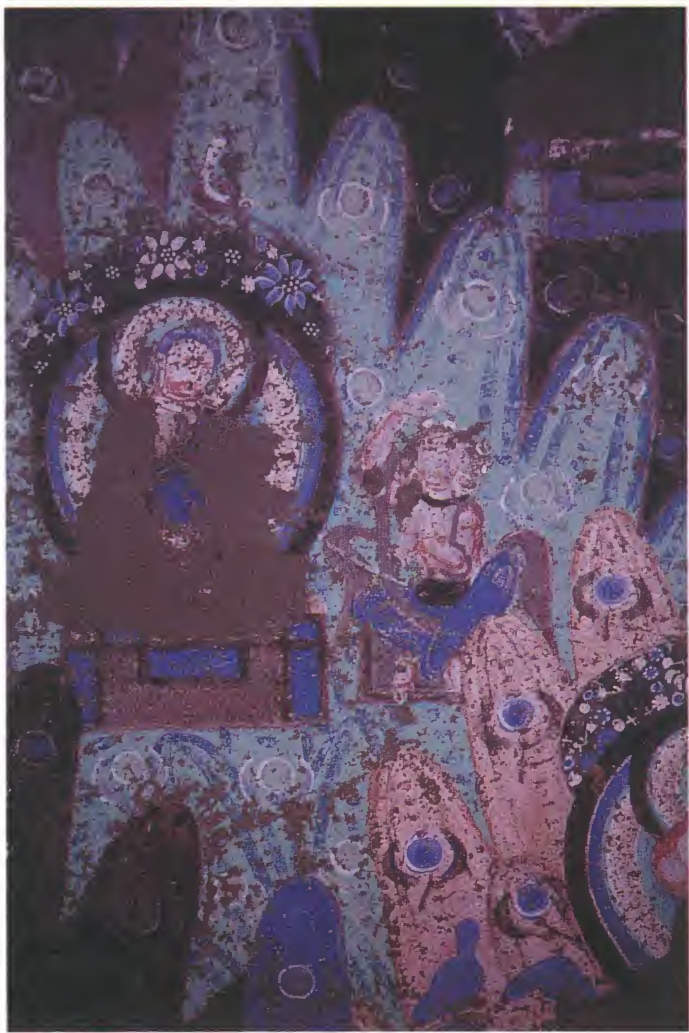


图 2·3·4f 克孜尔第 171 窟伎乐图之四



图 2·3·4h 克孜尔第 171 窟伎乐图之五

图 2·3·4g 克孜尔第 171 窟伎乐图之四局部



图 2·3·4i 克孜尔第 171 窟伎乐图之五局部





图 2·3·5a 克孜尔第 175 窟伎乐天人图之一

5. 克孜尔第 175 窟伎乐天人图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔第 175 窟正壁

考古资料 第 175 窟开凿于克孜尔石窟谷东区的崖面上，与同一水平的 176~179 四窟构成洞窟组合。本世纪初德国探险队到此考察并命名为“诱惑窟”（Versuchungs Höhle）。该窟是一座典型的中心柱式窟，从该窟的洞窟形制、绘画风格、题材内容，并参考毗邻洞窟的碳-14 数据判断，其年代约为公元 7 世纪，属龟兹石窟繁盛期洞窟。

画面内容 本窟主室正壁佛龕内右侧绘有五髻乾闥婆向佛弹弓形箜篌，祈请佛开示佛法的图像。此故事内容见《克孜尔第 80 窟乾闥婆演乐图》说明。与其相对的是帝释天。五髻乾闥婆交脚而坐，身穿袒右绿色衣，弓形箜篌执于腿间。箜篌长约 1 米，乾闥婆右手指勾住琴杆，左手拨弦，为弹奏时瞬间的姿态（图 2·3·5a）。

龟兹石窟早期中心柱窟主室正壁除佛龕外，大多塑出须弥山形。至中晚期，塑制须弥山被大量壁画取代，175 窟就是最典型的例子。主室正壁绘出众多题材壁画，伎乐天人为主要内容。天人中有二身呈头下脚上状，表现凌空而降的姿态。其中的一



图 2·3·5b 克孜尔第 175 窟伎乐天人图之二



身双手执排箫向佛诚挚供养。排箫管数约为9根，由两条箴箠固定。这种形制已不同于龟兹早期壁画中近似长方形的排箫，而是长短有序，接近中原式排箫（图2·3·5b、c）。

第175窟右甬道保存一幅珍贵的“五趣生死轮回图”。这是龟兹石窟唯一的一例。“五趣生死轮回图”表现佛教轮回的观念，该图分别绘出天、畜牲、饿鬼、人、地狱五趣。佛左侧“天趣”中绘有乐舞内容。有两身弹奏乐器者：一弹琵琶，一弹竖箴篥，均坐在一方形高座上。座前一赤身裸体的女伎正在舞蹈。身呈S形曲线，右足踏地，左小腿向后吸起，右臂前展，左臂上扬，此动作类似中国传统舞蹈中的“射燕”动作（图2·3·5d）。

五趣生死轮回图中的另一局部有3身天人，均坐于一方形高座之上。中间为一身赤裸上身的天人，其左右为2身奏乐天人：右侧一身吹排箫，左侧一身弹琵琶。均为女性，表现了天界中的欢乐情景（图2·3·5e）。

后室佛涅槃像头侧的画面表现的是佛涅槃前度化乐神善爱乾闥婆王的情景。故事内容见《克孜尔第8窟乾闥婆演乐图》说明。乾闥婆裸露上身，下着石青色裙裤。右手持一支长杆莲花，左臂抬起搭在其眷属的右肩，其眷属边弹奏弓形箴篥边舞蹈（图2·3·5f）。



图2·3·5c 克孜尔第175窟伎乐天图之二局部



图2·3·5d 克孜尔第175窟伎乐天图之三



图 2·3·5e 克孜尔第 175 窟伎乐天人图之四



图 2·3·5f 克孜尔第 175 窟伎乐天人图之五



6. 克孜尔第178窟乾闥婆演乐图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第178窟后室右壁

考古资料 第178窟凿于克孜尔谷东区崖面上。该窟为中心柱窟，尚存有部分前室，这是克孜尔少数存有前室的洞窟之一，对研究中心柱窟结构有重要的价值。本世纪初，德国探险队曾考察该窟并命名为“峡谷窟”（Schlucht Höhle）。1988年从该窟采集标本进行碳-14测定，其年代约为公元7世纪。

画面内容 该窟后室右壁绘有乾闥婆王与眷属皈依佛法图。画面已遭烟熏，但人物轮廓与局部仍可辨清。乾闥婆交脚而立，眷属弹奏一弓形箜篌，呈边奏边舞状。弓形箜篌长1.0米，音箱长40.0厘米，杆长60.0厘米。音箱挟于乾闥婆眷属左腋内，右手在弹拨琴弦。



图2·3·6a 克孜尔第178窟乾闥婆演乐图

图2·3·6b 克孜尔第178窟乾闥婆演乐图局部





7. 克孜尔第179窟乾闥婆演乐图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第179窟后室右壁

考古资料 第179窟开凿在克孜尔谷东区崖面上，紧邻第178窟，为连续组合洞窟之一。本世纪初德国探险队考察该窟并命名为“第二窟”（2 Höhle）或“日本人窟”（Japaner Höhle）。

画面内容 此为后室的善爱乾闥婆王与眷属皈依佛法图。内容与前述第175、178窟的同类图相同。画面虽也遭烟熏，但仍较清晰。遗憾的是眷属的腿被后开凿通向第178窟的通道破坏。乾闥婆王裸露上身，披一细长帛带，下着石绿色裙裤，交脚，双脚立起，脚指点地，双手持一莲花；眷属头戴花鬘，身穿胸衣，弹弓形箜篌。该图中的弓形箜篌绘制得十分细致。箜篌的琴杆细长，弧度较大，琴杆从音箱敷皮中穿过，还绘有6个圆点装饰图案，音箱与琴杆连接处有扎口。此弓形箜篌绘制逼真，是龟兹石窟中的佳作。

图2·3·7a 克孜尔第179窟乾闥婆演乐图





图 2·3·7b 克拉尔第 179 窟乾闥婆演奏图局部





8. 克孜尔第184窟伎乐图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第184窟主室

考古资料 第184窟位于克孜尔石窟谷东区一条小峡谷东侧崖壁上。与185、186、187、188窟在一个水平上，为洞窟的连续组合。本世纪初德国探险队考察该窟，命名为“后数第3窟”（Drittletzte Höhle）。从该窟考古资料、洞窟形制、壁画题材、绘画风格并参照毗邻洞窟碳-14测定数据分析，年代约为公元7世纪。

画面内容 主室正壁左上方绘有一幅“小儿播鼓踊戏因缘”故事（图2·3·8a），故事内容见《克孜尔第8窟播鼓图》说明。图中佛居中央，结跏趺坐于方形金刚座上。佛背后为一高大的塔，佛左侧站立一裸体小儿，面向佛，左手高举一鼗鼓，左臂下挂一鸡婆鼓，鼓身棕色，鼓面为白色，小儿右手持一鼓槌在敲击鼓面。画面颜色已脱落，只能看清大概轮廓。

舞师女因缘故事图位于主室正壁上方右侧。故事内容见《克孜尔第8窟舞师女图》说明。舞师女穿胸衣，下着石绿色喇叭裙裤，腰间系石青色小围裙。右手臂向前伸出，手指展开，掌心向上，左手插于腰间，右脚立地，左脚伸向左前方，翘起，身体呈S形，在佛前作舞蹈状（图2·3·8b）。



图2·3·8b 克孜尔第184窟舞师女图

图2·3·8a 克孜尔第184窟播鼓图之一





9. 克孜尔第186窟伎乐图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第186窟主室

考古资料 第186窟为谷东区小峡谷东侧连续组合洞窟之一。本世纪初,德国探险队考察该窟,命名为“中央窟”(Mittlere Höhle)。该窟亦为中心柱窟,洞窟形制、绘画风格、题材内容、洞窟部位等都与184窟相近,其年代约为公元7世纪。

画面内容 主室绘有“梵天劝请般遮鼓琴”图,故事内容参见《克孜尔第80窟五髻乾达婆演乐图》的说明。由于颜料脱落,画面比较模糊。五髻乾闥婆赤裸上身,交脚而坐,手持一弓形箜篌正在弹奏。箜篌长约1米,乾闥婆左手臂高举,手指勾住琴首,身体向左倾斜,右手挑琴弦。其身后眷属,头戴冠,上穿胸衣,右手持一长杆莲花,姿态婀娜,在乾闥婆的乐声中意欲起舞(图2·3·9a)。

击鼓因缘图中的击鼓者,由于画面漫漶,细部不清。其上身赤裸,坐于佛侧,胸前细腰鼓,鼓身呈黑色,鼓面为白色。击鼓者回首目视佛,双手正作拍击状(图2·3·9b)。故事内容见

《克孜尔第80窟击鼓图》说明。

在186窟主室另一个菱形格中绘有一幅因缘故事图。画面中央为佛陀,交脚坐于方形金刚座上,背后为高塔。佛的右侧为一比丘,交脚坐于蒲团上。左侧一人亦交脚而坐,双腿上横卧放一鼓,双手正在击打。击鼓者戴宝冠,背帛巾,裸上身。鼓两面敷皮。其形制与腰鼓相似,就其放置形式,似为羯鼓,但击鼓者用双手击打而不是用杖,故其属性尚需研究。这种形式在龟兹壁画里仅此一例(图2·3·9c、d)。此故事是:印度舍卫国波斯匿王击鼓唱颂法令,若为贼者,捉住处死。有一贼被捉,解往法场途中,遇佛心生欢喜,因此死后升天。为报佛恩,从天而降向佛供养。该图击鼓者为国王,比丘为升天后下界向佛供养之贼(见《杂宝藏经》卷七)。

186窟中的小儿播鼗踊戏缘图中左侧为佛结跏趺坐于方形金刚座上。佛前站立一赤身裸体的小儿,左手举鼗鼓,左腋下挟一鸡筭鼓,右手持一黑色的鼓槌,正在击鼓(图2·3·9e)。故事内容见《克孜尔第8窟播鼗图》说明。

图2·3·9a 克孜尔第186窟五髻乾闥婆演乐图



图2·3·9b 克孜尔第186窟击鼓因缘图





图 2·3·9c 克孜尔第 186 窟击鼓颂法图

图 2·3·9e 克孜尔第 186 窟播鼓图之二

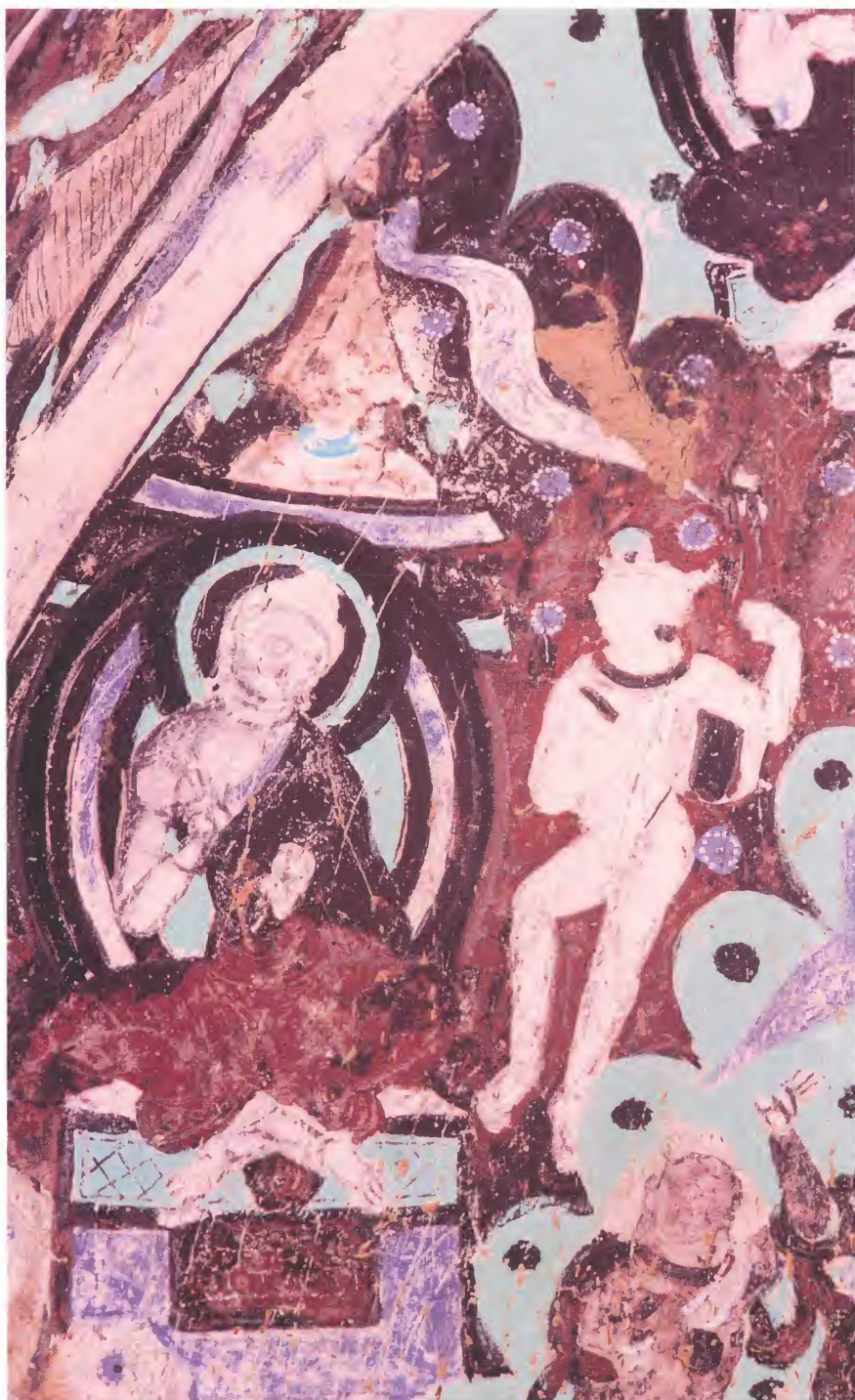




图 2·3·9d 克孜尔第 186 窟击鼓颂法图局部





10. 克孜尔第189窟伎乐图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第189窟主室

考古资料 第189窟开凿于克孜尔石窟谷东区小峡谷东侧崖面上。本世纪初，德国探险队曾考察该窟，命名为“前面第二窟”（2 Höhle von vorn）。该窟由一早期的僧房窟改建而成，为方形窟，穹窿顶。窟内壁画题材较丰富，色泽鲜艳，保存也比较好。新疆文物考古工作者对该窟比较重视，先后多次在该窟采集标本进行碳-14测定，其年代约为公元7世纪。

画面内容 第189窟左侧壁上绘有一幅说法图，其中一身伎乐天正在弹奏曲项琵琶。琵琶颜色已基本脱落，不见琴轸，琵琶体积较小，似为画师随意所绘。天人左手食指与拇指夹住

琵琶颈，以中指、无名指按琴弦，右手拇指、食指夹住弹拨片，手部的描绘较为细腻（图2·3·10a）。

同侧壁上还画有两身伎乐天。左侧的一身正在弹奏曲项琵琶，琵琶长约30.0厘米。天人挟琵琶颈于拇指与食指间，食指与小指翘起，以中指与无名指按琴弦。右手指屈曲，拇指与食指捏一弹拨片，弹奏的手势较为生动（图2·3·10b）。

佛左侧持排箫伎乐天保存基本完好，手中所执排箫，高、宽均为20.0厘米，11管，用两条箴箍和两侧夹板固定。箫管左短右长。天人的右手指伸展，手指纤细（图2·3·10c）。

另有一位持排箫的伎乐天手中的排箫颜色脱落，管数难以辨认。排箫宽、高均约20厘米，形制基本同前图（图2·3·10d）。

图2·3·10a 克孜尔第189窟伎乐图之一





图 2·3·10c 克孜尔第 189 窟伎乐图之三

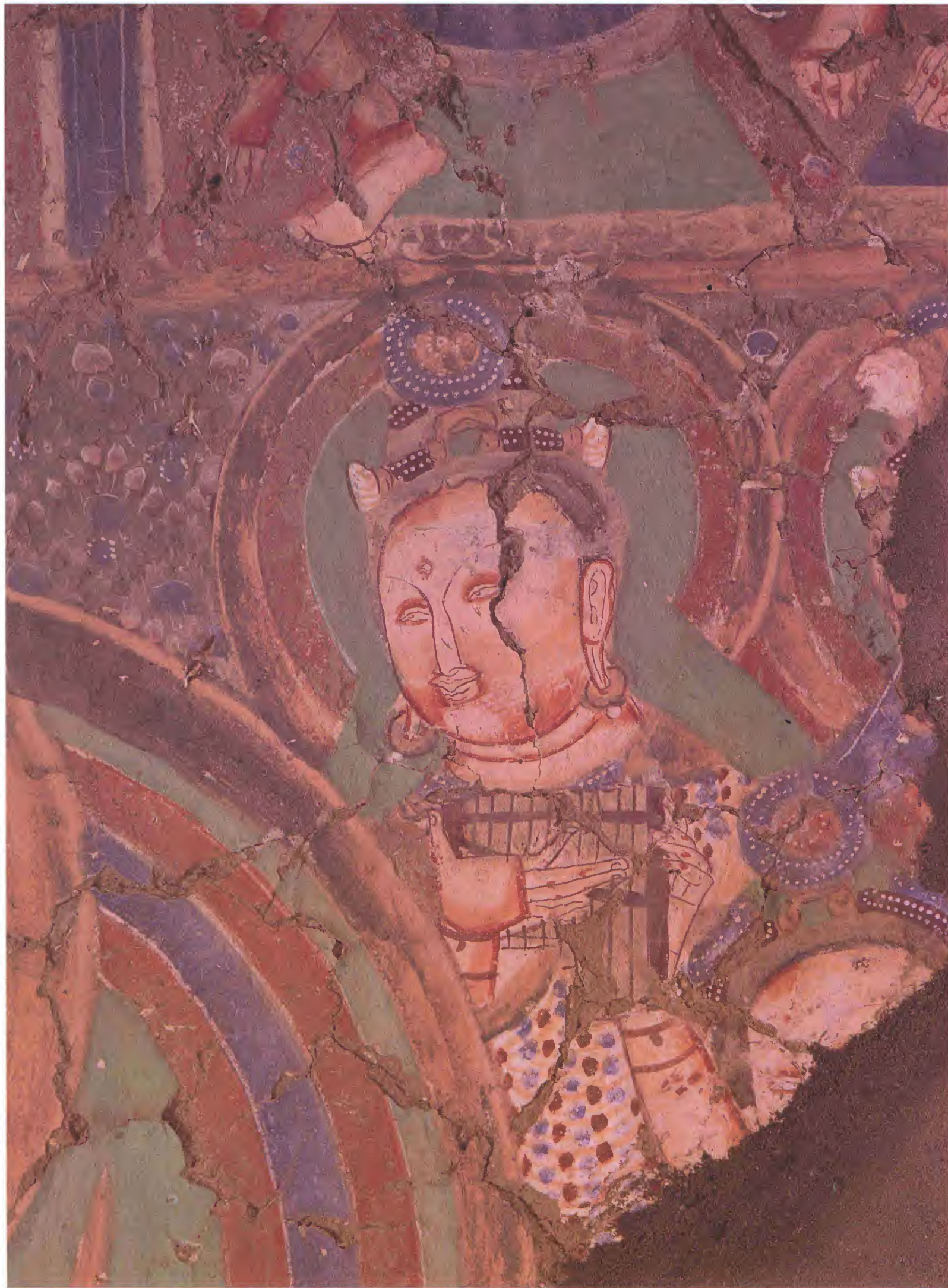




图 2·3·10b 克孜尔第 189 窟伎乐图之二

图 2·3·10d 克孜尔第 189 窟伎乐图之四





11. 克孜尔第 192 窟伎乐图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 克孜尔第 192 窟主室

考古资料 第 192 窟是克孜尔石窟谷东区最东端洞窟之一，为中心柱式窟，壁画剥落较严重，所剩完好壁画不多。从该窟的洞窟形制、绘画风格分析，属克孜尔中晚期洞窟，其年代约在公元 8 世纪。

画面内容 窟主室左壁为说法图。其中的一身天人双手合十，头梳高髻，扎花、低首；另一身天人手持琵琶作弹奏供养状。琵琶长约 30 厘米，黑色。天人左手持琴颈，右手拨琴弦（图 2·3·11a）。

主室券顶右侧壁绘有供养图。画面脱落较为严重，墙壁已露出原底，但画中人物仍较完整。右侧有一弹琵琶者，左侧是一身比丘，故事内容不详。在克孜尔晚期洞窟中，画面日趋程式化，多是表现供养佛的场面，已不一定有具体的故事内容。画中弹五弦琵琶的天人赤裸上身，披绿色帛巾，头梳高髻，戴花，下着饰花点的裙裤。单腿跪地，胸前抱一琵琶。琵琶颜色脱落。天人左手持琴颈，右手拨琴弦。琵琶长约 20 厘米（图 2·3·11b、c）。

在同壁另一幅供养图中，佛的左前方有一身弹竖箜篌的天人。天人赤裸上身，身披绿色帛带，下着裙裤。左臂持箜篌，手似在弹奏。画面剥蚀严重，箜篌形制不太清晰（图 2·3·11d）。

图 2·3·11a 克孜尔第 192 窟伎乐图之一





图 2·3·11b 克孜尔第 192 窟伎乐图之二



图 2·3·11c 克孜尔第 192 窟伎乐图之二局部



图 2·3·11d 克孜尔第 192 窟伎乐图之三



12. 克孜尔第193窟吹笛图

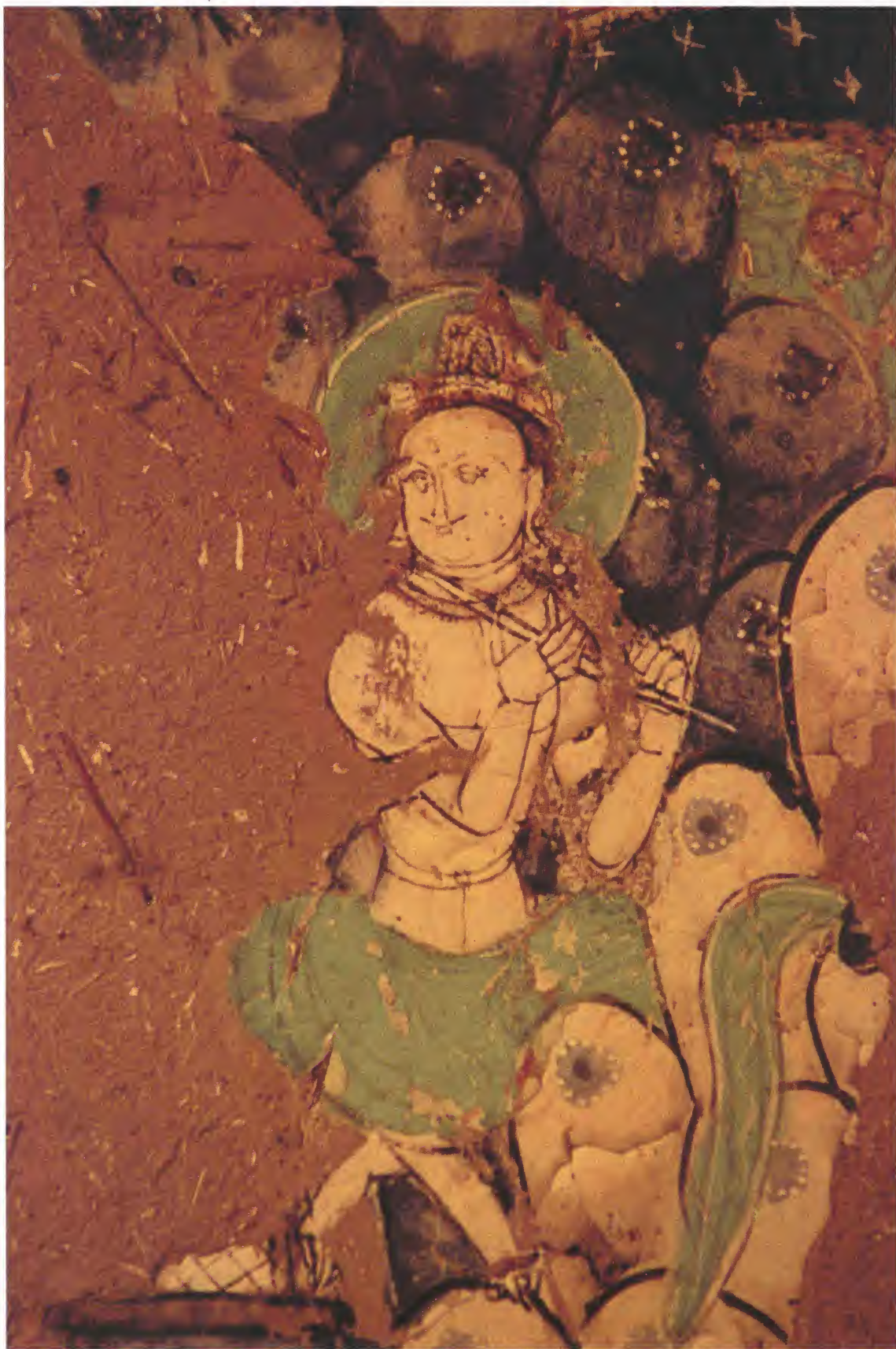
时代 公元7世纪

藏地 克孜尔第193窟主室

考古资料 第193窟为克孜尔石窟谷东区东端的洞窟，与192、194窟组合成一个单元，似为一处石窟寺院。本世纪初，德国探险队考察该窟并命名为“龙王窟”（Nāgarājahöhle）。

画面内容 该窟主室券顶左侧壁绘因缘故事。位于佛左侧有一身吹笛天人。天人头戴宝冠，赤裸上身，着绿色裙裤。交脚而坐，回首望佛，双手持一支横笛，正欲吹奏。笛长约20厘米。

图2·3·12 克孜尔第193窟吹笛图





13. 克孜尔第196窟伎乐图

时代 公元6世纪

藏地 克孜尔第196窟主室券顶

考古资料 第196窟位于克孜尔谷东区东端，该窟为典型的中心柱式窟。窟体高敞，高5.05、进深4.78、宽4.18米，是谷东区重要的洞窟。可能为龟兹王室成员所建，壁画绘制得很精美。1988年从该窟采集标本经碳-14测定，其年代约为公元6世纪，属龟兹繁盛期的早期洞窟。

画面内容 该窟券顶两侧均为菱格形因缘故事画，其中绘制许多生动的故事。顶部中脊绘两排优美的伎乐天人。按龟兹石窟惯例，中脊为“天相图”部位；但该窟一改常规，绘了12身伎乐天人，有特殊的艺术效果（图2·3·13a）。这是描绘龟兹伎乐天人的佳作，它们中有的成为克孜尔石窟壁画的标志。

图为券顶中脊伎乐天人中保存着最好的一幅。深棕色菱形山峦，在这里又象征天空。伎乐天人淡棕色皮肤，披一白色帛带，淡绿色的裙裤与头光，整个色调谐和雅致。伎乐天人右腿内吸，左腿后展，腾跃而飞。怀抱五弦琵琶，双手弹奏，形态十分轻盈而畅达，为龟兹伎乐天之典型作品（图2·3·13b、c）。

另一身伎乐天人的背景菱形山峦呈白色，伎乐淡棕色皮肤，黑裙裤，浅绿色帛带，色调也很协调。伎乐天人右臂挟一弓形箜篌，音箱弯度较大，琴杆也较长。伎乐天人一手托杆，一手弹奏（图2·3·13d）。

中脊右侧菱格因缘故事画中，有一幅是佛度善爱乾闥婆王的故事（图2·3·13e），其内容与克孜尔第8窟此故事相同。在佛座下绘有一音箱断裂的弓形箜篌，表示佛弦全断，亦能发出妙音，从而降伏了善爱乾闥婆王的傲慢。佛右侧即善爱乾闥婆王，他抱一弓形箜篌作演奏状。佛左侧坐一密迹金则，此为佛的护法神，常在佛身旁护卫，故称密迹金刚。他一手执金刚杵，一手举拂尘（见图2·3·13e、f）。

善爱乾闥婆王头上有五髻，故又称五髻乾闥婆。他交脚而坐，腰间放一弓形箜篌。箜篌音箱为黑色，琴杆为白色，琴杆头部弯曲。乾闥婆左手握琴杆，右手拨弦（图2·3·13g）。

图2·3·13a 克孜尔第196窟主室窟顶中脊

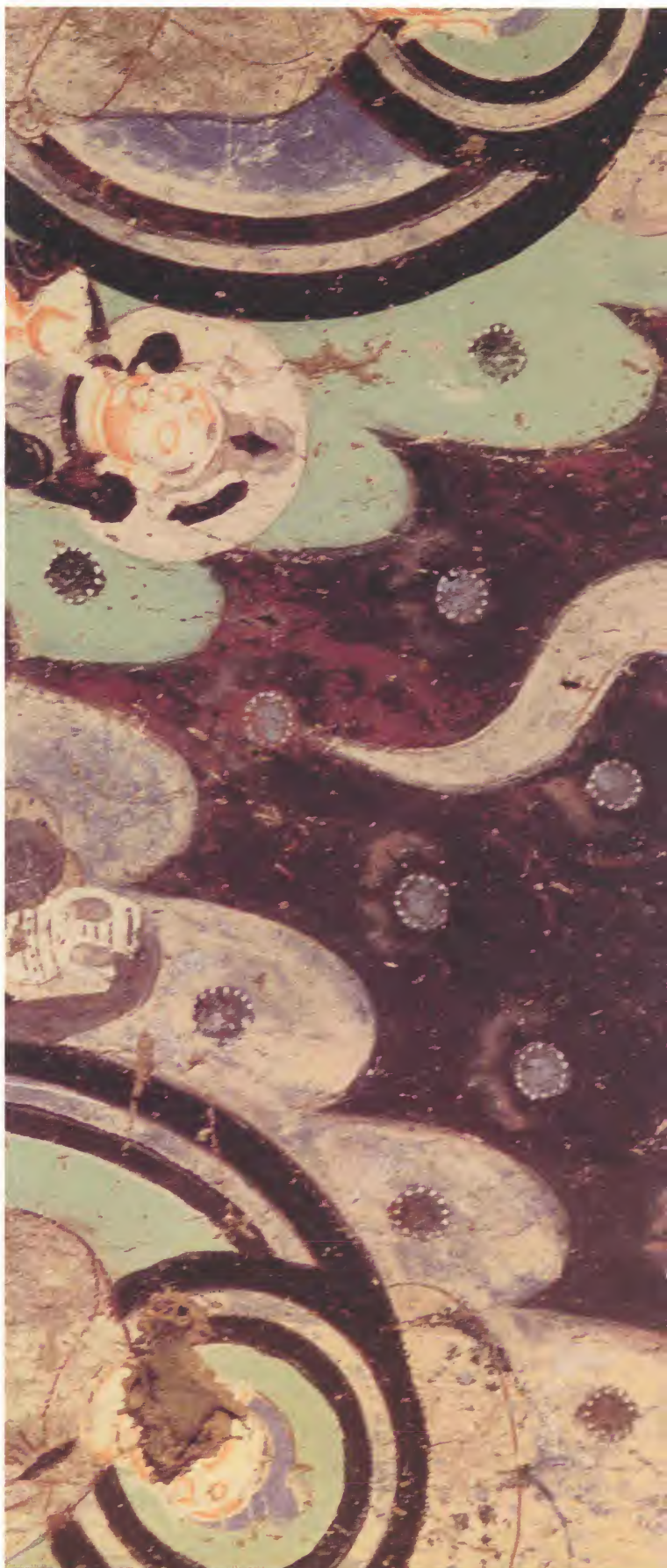




图 2·3·13b 克孜尔第 196 窟伎乐图之一

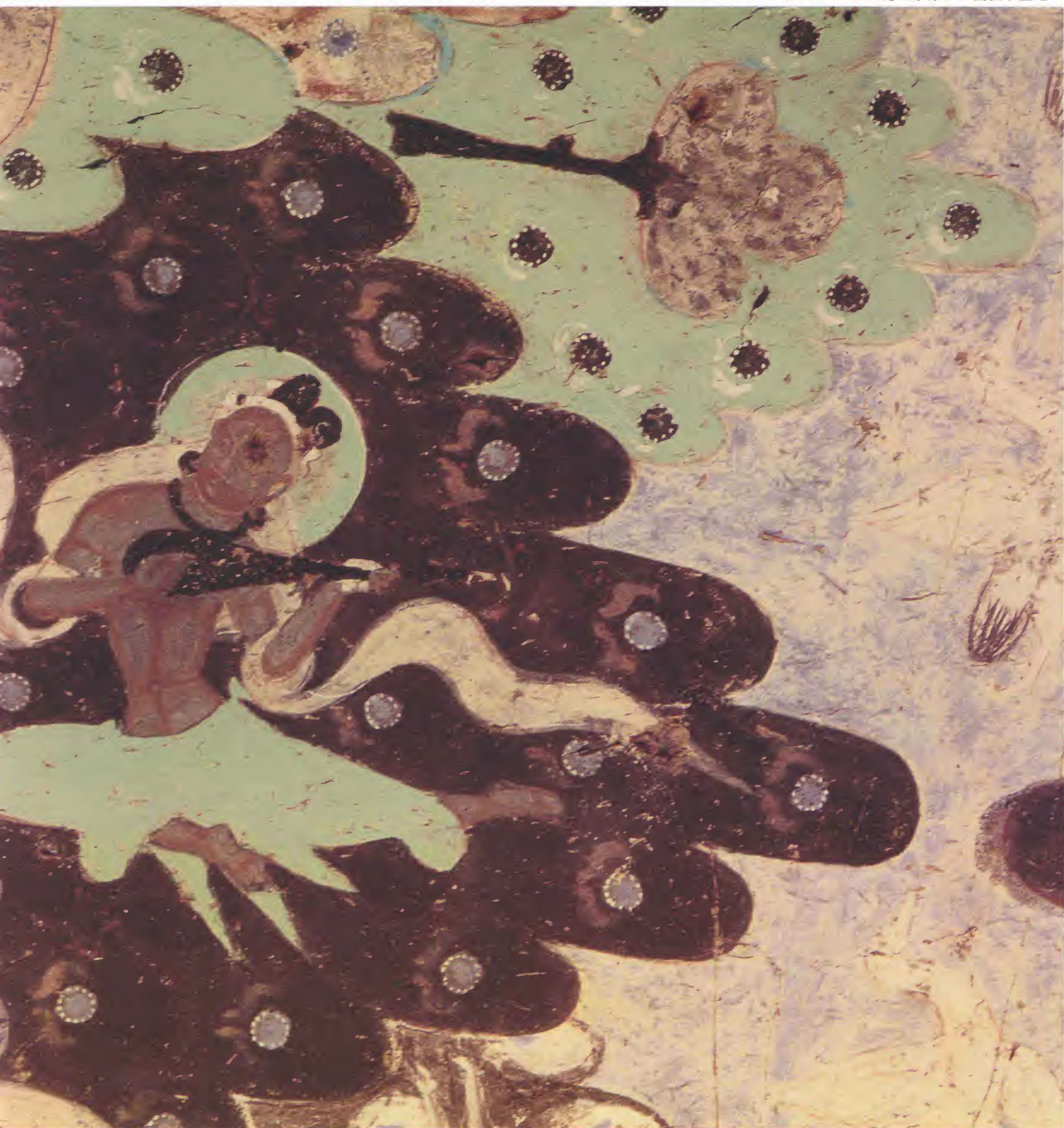




图 2·3·13c 克孜尔第 196 窟伎乐图之一线图

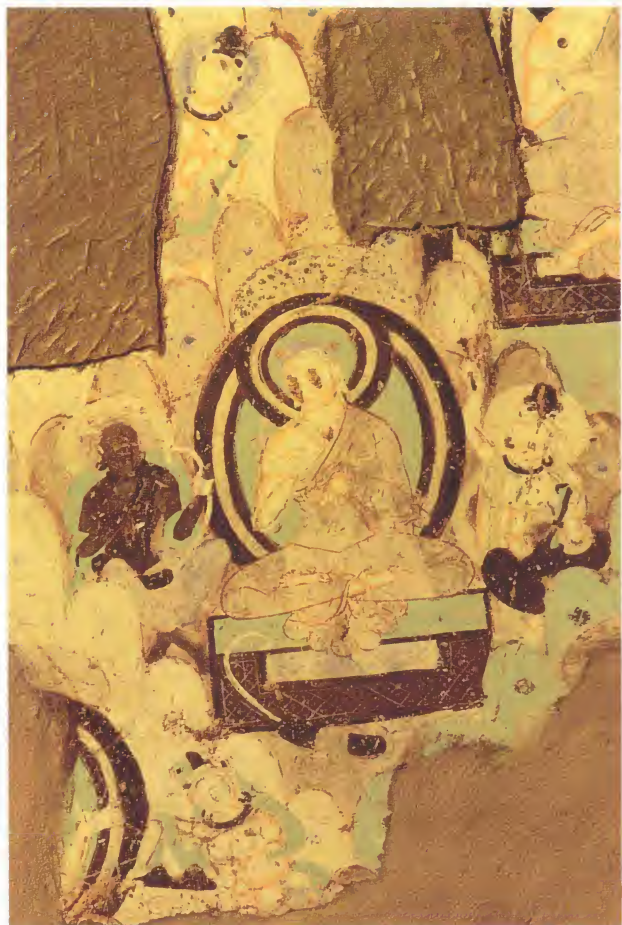


图 2·3·13e 克孜尔第 196 窟伎乐图之三

图 2·3·13d 克孜尔第 196 窟伎乐图之二





图 2·3·13f 克孜尔第 196 窟伎乐图之三线图



图 2·3·13g 克孜尔第 196 窟伎乐图之三局部

14. 克孜尔第 206 窟奏阮咸图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔第 206 窟主室

考古资料 第 206 窟位于克孜尔石窟后山区，后山区在克孜尔石窟东北山上。洞窟编号为第 201~229 窟。按地形又分为南区和北区，南区从第 201~219 窟，北区从第 220~229 窟。206 窟是南区的重要洞窟，紧邻的 205 窟发现了龟兹国王托提卡及王后的供养像。托提卡在位时间相当内地的唐初，故对克孜尔石窟断代有重要意义。本世纪初，德国探险队考察 206 窟，

揭取了大部壁画。并命名为“洗足窟”（Höhle mit der Fusswaschung）。1988 年从该窟采集标本，进行碳-14 测定，年代约为公元 7 世纪。

画面内容 第 206 为一中心柱窟，主室两壁为大型佛说法图，但大部被德国剥去，加上自然风蚀等原因，尚存的壁画大都漫漶不清，这是残存说法图中的伎乐天人。天人头戴三珠冠，胸前放一阮咸，长约 40 厘米。音箱露出一半，大而圆，琴杆上窄下宽。



图 2·3·14 克孜尔第 206 窟奏阮咸图



15. 克孜尔第 224 窟击鼓图

时代 公元 7 世纪

藏地 克孜尔第 224 窟主室券顶

考古资料 第 224 窟位于克孜尔石窟后山北区，它仍保留着完整的前室，是研究中心柱窟宝贵的标本（图 2·3·15a）。由于前室存在，主室、后室壁画免受阳光直射，故壁画色泽鲜艳。该窟的绘画水平很高，与相同洞窟比较，亦似为龟兹王室成员所建。本世纪初，德国探险队考察该窟，命名为“第 3 区摩耶窟”（Höhle mit der Mâyâ. 3. Anl.）。1988 年从该窟采集标本，进行碳-14 测定，其年代约为公元 7 世纪。

画面内容 该窟菱形故事画的布局特点是人物占的面积较大，为取得视觉平衡，佛不在中心而在约占画面的 2/3 处，相关人物占 1/3，这是画师的匠心表现（图 2·3·15b）。击鼓因缘图故事内容参见《克孜尔第 80 窟击鼓图》说明。据研究，该图佛的头光与袈裟均用金粉绘制，故被后人整齐地剥去，此图佛仅剩面部与右臂。击鼓者保存完整，姿态也很优美，湛蓝的裙裤格外醒目。击鼓人胸前置细腰鼓，双手上下击打。此细腰鼓是龟兹石窟壁画中绘制与保存得最好的。鼓腹较窄，两端较宽，与毛员鼓形制接近。鼓两端蒙白色鼓面，鼓面用绳索斜拉紧固，这些细节描绘得十分逼真。鼓长约 30 厘米（图 2·3·15c）。

图 2·3·15a 克孜尔第 224 窟结构图

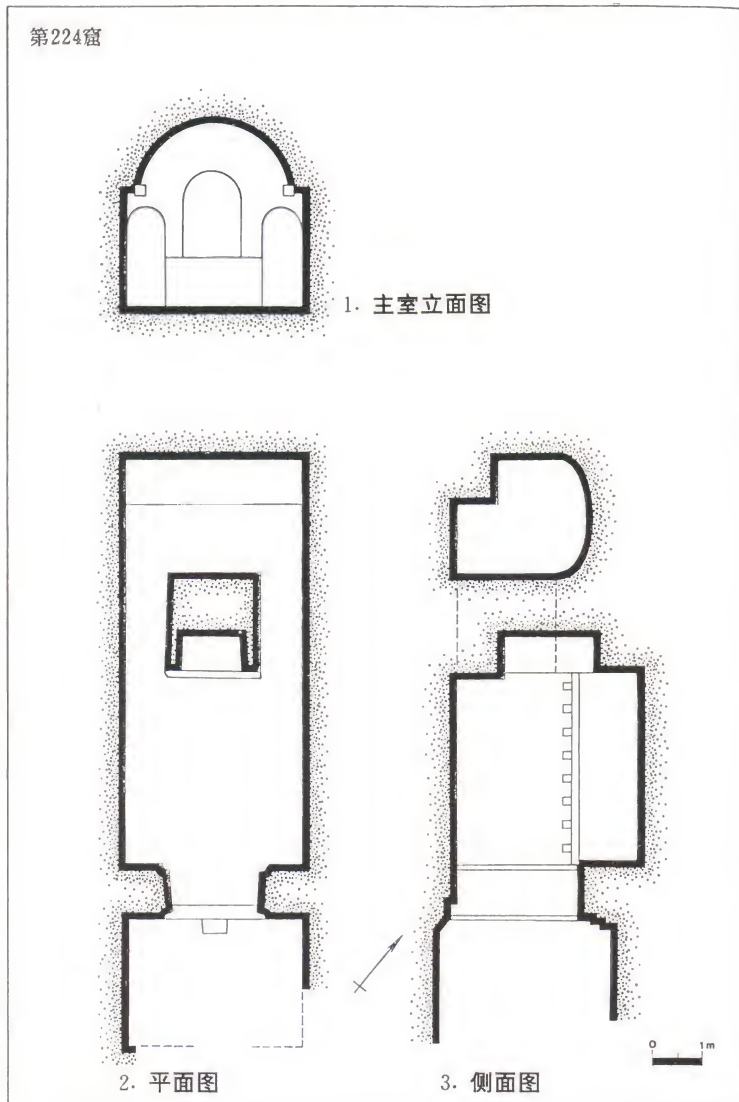


图 2·3·15b 克孜尔第 224 窟击鼓因缘图





图 2·3·15c 克孜尔第 224 窟击鼓图

16. 克孜尔第 227 窟伎乐天人图

时 代 公元 9 世纪

藏 地 克孜尔第 227 窟主室正壁

考古资料 第 227 窟是克孜尔后山区北区靠近东端的一个窟，为小型中心柱式窟。前室已毁，主室亦只剩一半。本世纪初德国探险队曾考察该窟，并命名为“饿鬼窟”（Pretahöhle）。1988 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，年代约为公元 9 世纪，为克孜尔晚期的洞窟之一。

画面内容 该窟主室正壁佛龕两侧上部各绘有 3 身伎乐天人，对称布局。这些伎乐天人从天而降，身体平展，飘浮于虚空。左侧伎乐中有一弹竖箜篌的天人，其箜篌音箱为淡灰色，颜色脱落，形制不清晰，支撑杆为棕色。竖箜篌高约 50 厘米，横杆长约 30 厘米（图 2·3·16a）。

右侧的 3 身伎乐中，最上面一身吹横笛，横笛被画得很长。中间一身双手捧璎珞，向佛奉献供养。最下面一身是弹曲项琵琶的天人（图 2·3·16b）。

弹曲项琵琶伎乐天人手中的琵琶颜色已脱落，轮廓也不清。琵琶长约 50 厘米（图 2·3·16c）。227 窟为克孜尔衰落期洞窟，壁画绘制粗糙，颜色暗淡不泽，壁画构图也显得比较单调。



图 2·3·16a 克孜尔第 227 窟伎乐天人图之一



图 2·3·16b 克孜尔第 227 窟伎乐天人图之二

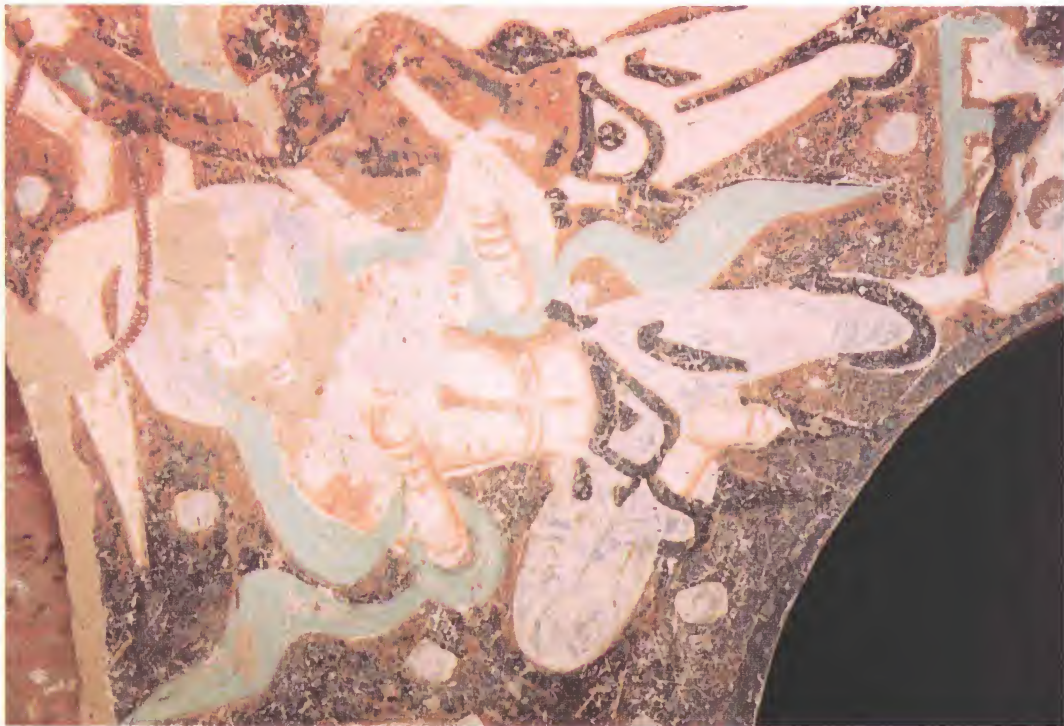


图 2·3·16c 克孜尔第 227 窟伎乐天人图之二局部

附 1. 克孜尔第 181 窟伎乐图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 第 181 窟位于克孜尔谷东区小峡谷高崖上，为一独立的中心柱式洞窟。本世纪初德国探险队考察该窟，壁画几乎被剥取殆尽。并将该窟命名为“高所窟”（Hochliegende Höhle），德国人研究成果发表于德文版《古代库车》。该窟壁画风格与邻近的 189 窟完全一致，参照 189 窟碳-14 测定数据，年代约为公元 7 世纪。

画面内容 第 181 窟绘有多幅说法图，每幅图中都有几身伎乐供养人，较之其它窟的说法图伎乐明显增多（图 2·3·17a、b）。图中央为一身弹弓形箜篌的女子，她与另一全身赤裸女子相依而立，弓形箜篌斜倚于



图 2·3·17a 克孜尔第 181 窟说法图之一



图 2·3·17b 克孜尔第 181 窟说法图之二



腰下，一手扶杆，一手拨弦（图2·3·17c）。

另一图中上部二人为伎乐天。一位头戴三珠冠，面露笑容，弹奏一蓝灰色体积较小的曲项琵琶；另一位戴高冠，双手执一排箫，管数不清，但可见两根箴箠。二天人面露微笑，相视而欢（图2·3·17d）。

在一幅说法图中，一天人头戴双珠冠，身抱一蓝灰色头部已残的琵琶。天人虽眼部残破，却还可见其欢快的神情（图2·3·17e）。

一赤裸女子在向佛作某种表示。其身后为一着服装的女伎乐，似是裸女的侍从。侍从手弹一琵琶，头部已毁，不明形制（图2·3·17f）。该图说明，在壁画中，天人和俗人所持的乐器形制完全一样，均来自于真实的生活。

另有二身伎乐天，一身紧靠佛，双手持一排箫，管数不清，仅见箴箠二条。吹排箫者右侧为一女天人，再过去为一弹竖箜篌的天人，仅能见到音箱部分和双手弹奏的姿势（图2·3·17g）。

图中另有二身伎乐供养者。一为弹琵琶者，一为弹竖箜篌者，二人均为女性。弹琵琶者紧靠佛身，琵琶首部隐在佛身之后，不知是曲项还是直项。竖箜篌仅可见音箱部分（图2·3·17h）。

此图中在一位赤裸的女性身后，有一弹琵琶者，似为裸女之侍从。裸女正受佛之度化，侍从在旁弹琵琶以表皈依佛门之喜悦。琵琶首部被遮，形制不明（图2·3·17i）。

此幅壁画中一排3身伎乐天，左侧为弹曲项琵琶者，天人头盘高髻，带大耳环，双手执琵琶演奏，右手持一白色拨片。中间天人从手势看似在吹竖笛或箜篌类乐器，但不见其器。右侧为一吹排箫者（图2·3·17j）。

佛身后为一比丘，其后一身黑色皮肤供养者，手执红色琵琶，如此黝黑的供养人在龟兹石窟中不多见（图2·3·17k）。

图2·3·17c 克孜尔第181窟伎乐图之一



图2·3·17d 克孜尔第181窟伎乐图之二



图 2·3·17e 克孜尔第 181 窟伎乐图之三



图 2·3·17f 克孜尔第 181 窟伎乐图之四

图 2·3·17g 克孜尔第 181 窟伎乐图之五





图 2·3·17h 克孜尔第 181 窟伎乐图之六

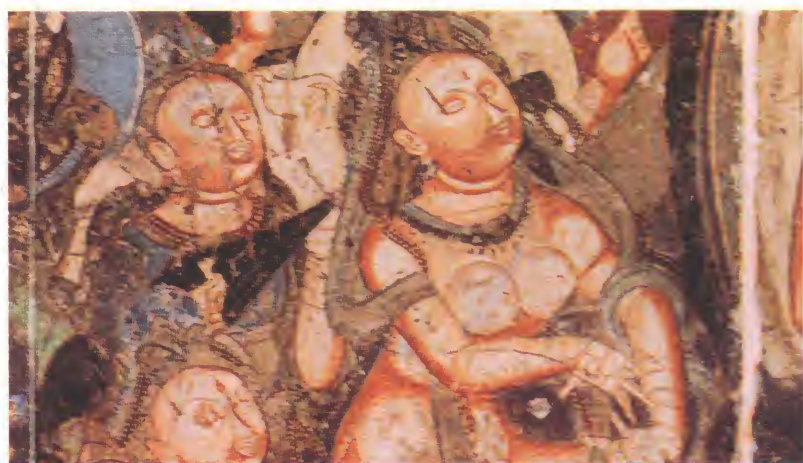


图 2·3·17i 克孜尔第 181 窟伎乐图之七



图 2·3·17j 克孜尔第 181 窟伎乐图之八



图 2·3·17k 克孜尔第 181 窟伎乐图之九



附 2. 克孜尔第 206 窟伎乐图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 参见《克孜尔第 206 窟奏阮咸图》

画面内容 说法图共 3 幅。第一幅中佛居中央，左右为闻法天人、弟子，下部为佛度化的对象。佛右上方有两身伎乐天人正为佛奏乐供养。一天人吹十管组成的排箫，一天人演奏五弦琵琶。五弦琵琶琴杆很长，直颈（图 2·3·18a）。

第二幅佛说法图中（图 2·3·18b），有一伎乐天人。天人头戴三珠冠，双手抱五弦琵琶正在演奏。由于空间有限，琵琶紧靠天人人脸。五弦琵琶的 5 个弦轸尚清晰可见（图 2·3·18c）。

第三幅佛说法图中（图 2·3·18d），伎乐天人手执曲项阮咸，其琴杆偏长，上窄下宽（2·3·18e）。另一身伎乐天人为女性。她头盘大圆发髻，扎二朵白花，十分别致。头向佛方倾斜，圆脸，面带微笑，双臂高擎，左手弯至头上，为一舞蹈姿态。下身虽不见，但是能感觉出扭胯摆动的韵律（图 2·3·18f）。

图 2·3·18a 克孜尔第 206 窟说法图之一





图 2·3·18b 克孜尔第 206 窟说法图之二



图 2·3·18d 克孜尔第 206 窟说法图之三



图 2·3·18c 克孜尔第 206 窟说法图之二局部



图 2·3·18e 克孜尔第 206 窟说法图之三局部一



图 2·3·18f 克孜尔第 206 窟说法图之三局部二



附 3. 克孜尔第 212 窟伎乐图

时 代 公元 6 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 第 212 窟位于克孜尔后山前区中部。本世纪初德国探险队考察该窟，揭取两壁大型长卷式本生故事画。并将该窟命名为“航海窟”（Höhle der Seereise）。根据该窟绘画风格和洞窟形制并参照邻近洞窟碳-14 测定数据分析，其年代约为公元 6 世纪。

画面内容 第 212 窟为长方形窟，两壁绘有长卷式本生故事。一为“弥兰本生”，一为“亿耳本生”。图为弥兰本生的局部。故事是说：佛生前为一商人，名弥兰，为了入海探宝不顾母亲劝告踩母头而去。结果船翻遇险，来到银城、金城、水晶城、琉璃城和铁城。在前几个城中得到各种款待和享受，而在铁城却得到烧红的铁环炙烤的惩罚（见《经律异相》卷四十三）。图为在银城与伎乐享乐的情景（图 2·3·19a）。图中央为弥兰，周围有四女伎乐陪伴，其左下方为一弹弓形箜篌的女伎。

女伎头披帛带，交脚而坐，左腋挟弓形箜篌音箱。音箱较长，琴杆为绿色，插入音箱敷皮之中，伎乐右手在拨弦（图 2·3·19b）。



图 2·3·19b 克孜尔第 212 窟说法伎乐图局部

图 2·3·19a 克孜尔第 212 窟说法伎乐图





第四节

库木吐拉石窟

乐舞壁画



图 2·4·1a 库木吐拉石窟外景

1. 库木吐拉第 13 窟不鼓自鸣乐器图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 库木吐拉第 13 窟

考古资料 库木吐拉石窟是龟兹地区仅次于克孜尔石窟的第二大石窟，1961 年经国务院批准为全国重点文物保护单位。库木吐拉石窟位于库车县西 21.0 千米渭干河出山口的东岸崖壁上。地理座标东经 82°42'，北纬 41°42'。库木吐拉石窟地形较复杂，大体分为两个大区域，即沟口区和大沟区。编号洞窟 112 个，尚存壁画约 4000 余平方米。库木吐拉石窟开凿历史略晚于克孜尔石窟，约始于公元 4 世纪中，止于公元 11 世纪，历史跨度较大。



库木吐拉石窟最大的特点,也是其价值最高之点,即是保存了龟兹当地、中原汉族及回鹘等多种民族风格的壁画。汉族风格主要出现于唐代设安西大都护府于龟兹后。在100多年里,大批中原官吏和僧侣西来,在龟兹设寺院,凿石窟,带来在中原发展起来的大乘佛教。公元840年后,游牧于漠北的回鹘西迁。至9世纪后回鹘人在龟兹建立了政权,并逐渐改信佛教。这在库木吐拉石窟中有充分的反映。库木吐拉龟兹风格洞窟壁画和克孜尔石窟壁画有许多相同和相近之处,但在题材内容和绘画风格上,又都有差别。汉风洞窟大部取材于中原大乘佛教,但在长期与西域文化的交融中,也受西域的影响,从并存到融合,恰好反映出龟兹中世纪文化发展的脉络,故有学者称库木吐拉壁画是“龟兹历史画廊”。多种风格的壁画并存和互相影响,成为库木吐拉石窟最突出的历史景观,这在全世界是独有的。

就音乐舞蹈壁画而言,也同样是西域系统与中原系统并存,后来发生了一些互相影响。

库木吐拉石窟在历史沧桑变化中,遭到严重破坏。除宗教更迭的破坏、自然的破坏、外国探险队剥取的破坏外,60年代在库木吐拉石窟南修建水电站,致使渭干河水位提高,部分洞窟遭水浸淹,造成大量壁画脱落和霉烂,其中大部为汉风壁画,损失惨重。库木吐拉大沟区最北部的“五连洞”,紧邻渭干河,为库木吐拉石窟的重要汉风洞窟,历史价值很高(图2·4·1a)。

第13窟为一中心柱式窟,但壁画内容与风格均属汉地大乘佛教艺术系统。1988年在该窟采集标本进行碳-14测定,其年代为公元8世纪。

画面内容 库木吐拉13窟左壁上、下部已残,仅中部一列4铺佛说法图保存尚佳。说法图佛居中央,两侧各一身菩萨,此或是中原流行的大乘“一佛二菩萨”造像的形式。在说法图的周围,绘出扎敷帛带的乐器在空中悬浮,此种乐器在佛经中称“不鼓自鸣”乐器。“不鼓自鸣”源于佛教“净土”境界:“众宝国土,一一界上,有五百亿宝楼,其楼阁有无量诸天作天伎乐,又有乐器悬处于空,如天宝幢,不鼓自鸣”(见《观无量寿经》)。该图绘画较粗糙,加之多年颜色剥落,形态不甚清晰。可辨认的乐器有:曲项琵琶、箏、排箫、细腰鼓、竖箏、笙等(图2·4·1b)。

图中的竖箏颜色虽脱落较重,但仍能窥其基本形态。音箱较宽且长,与龟兹竖箏音箱头部呈尖状不同,下部承弦的部分也很宽厚,这种形制与中原隋唐时期的图像一致。箏弦约10余根,比龟兹式竖箏要多。竖箏高约50厘米(图2·4·1c)。

箏管腰扎一淡绿色帛带,管身较粗,为中原常见的形制。箏管为白色,呈倒三角形。在高昌石窟中可见到类似的图像。箏管长约20厘米(图2·4·1d)。

曲项琵琶,有四轸,音箱面上绘覆面。音箱近似圆形,此种形制的曲项琵琶在高昌石窟中多见,与中原曲项琵琶的形制较为接近(图2·4·1e)。

细腰鼓中间扎帛带,鼓绘得粗略,鼓面为白色。鼓身细节已不清。细腰鼓长约40厘米(图2·4·1f)。

图2·4·1b 库木吐拉第13窟不鼓自鸣乐器图





图 2·4·1c 库木吐拉第 13 窟竖篴图



图 2·4·1e 库木吐拉第 13 窟琵琶图

图 2·4·1d 库木吐拉第 13 窟箏篴图



图 2·4·1f 库木吐拉第 13 窟细腰鼓图



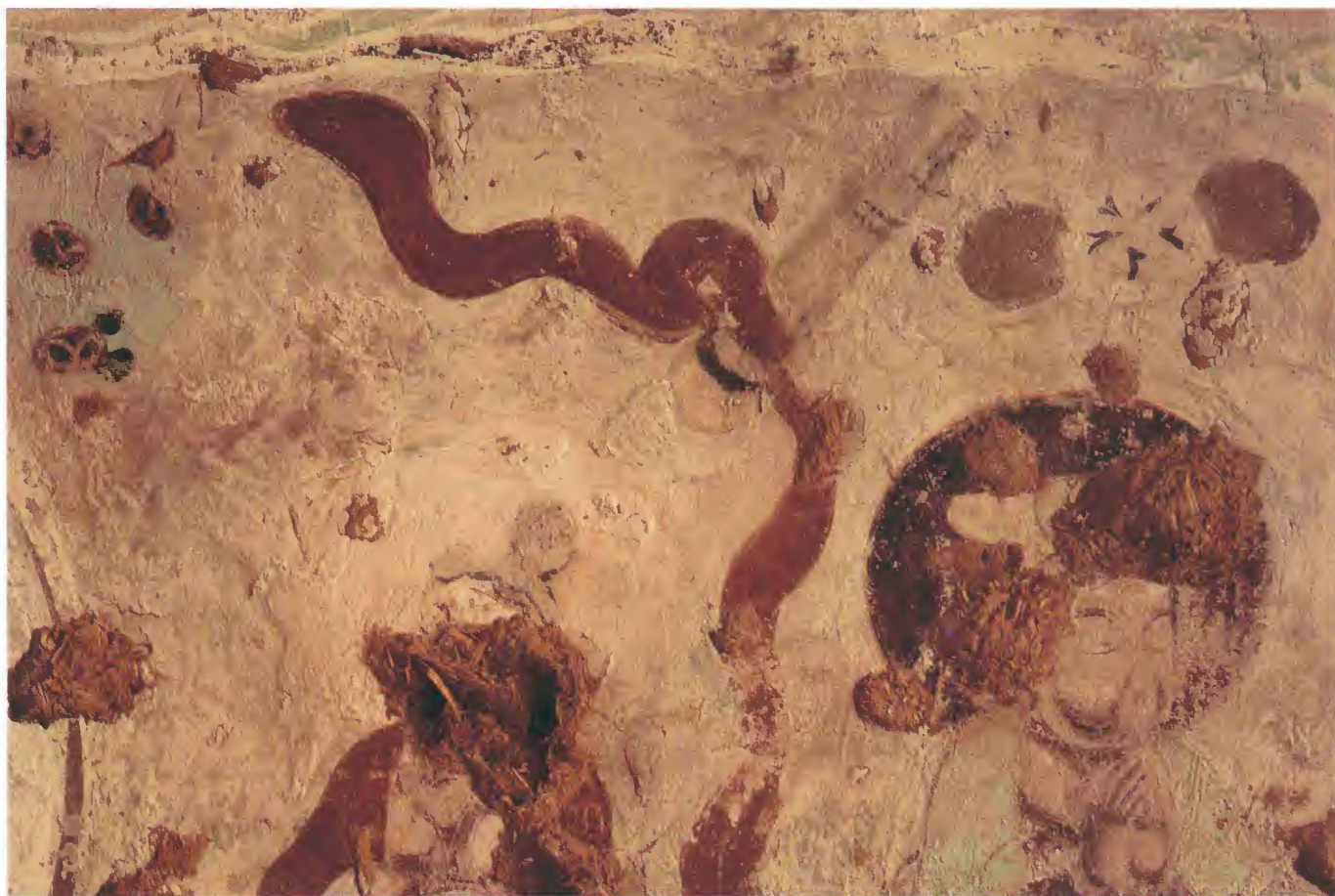


排箫管数不明，两端有夹板，中间有二道不平行的箴箍，系一帛带。排箫宽约 20 厘米，右端最长管约 20 厘米（图 2·4·1g）。

笙的图形由于颜色脱落，较为模糊，但形象尚完整。笙身扎一红色帛带，在空中飘逸。笙由笙苗、笙斗两部分组成，长约 20 厘米。其形制与现代汉族民间流传的相同。笙斗为一个半圆，笙苗插入笙斗，笙苗上下部同时有多道箍加以固定。笙是中原地区的传统乐器，在龟兹风壁画里极少见到（图 2·4·1h）。

图 2·4·1g 库木吐拉第 13 窟排箫图

图 2·4·1h 库木吐拉第 13 窟笙图





2. 库木吐拉第 16 窟伎乐天人图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 库木吐拉第 16 窟主室

考古资料 库木吐拉第 15、16、17 为一个洞窟组合，共用一个前室。16 窟为中央洞窟，形制为中心柱式。其窟形虽为龟兹式，但壁画内容完全是中原大乘的经变画。据考证，主室左侧为《西方净土变》，右侧为《东方药师变》。其绘画风格与敦煌莫高窟的唐代壁画完全一样。根据以上分析判定，该窟的时代在公元 8 世纪左右。

画面内容 伎乐天人绘在第 16 窟正壁，离地面高 2 米以上的小型佛龕内。佛龕高 1.0、深 1.0 米，左右均绘壁画。残存的伎乐天人，是该窟保存较完整的一身，绘制精美，完全为汉地风格。这身伎乐天人手中所执的排箫有 16 支管，上平、下呈月形，有箴箍固定。排箫宽 20.0、高 10.0 厘米。天人裸露上身，两臂挽帛带飘于身后，下着赭红色裙裤，腰间扎一绿色小短裙。伎乐飞天身体下方有流云，为中原式样。此图虽小，但艺术风格鲜明，人物、乐器造型都很生动。

图 2·4·2 库木吐拉第 16 窟伎乐天人图





图 2·4·3a 库木吐拉第 23 窟魔王挂铃图

3. 库木吐拉第 23 窟魔王挂铃图

时 代 公元 6 世纪

藏 地 库木吐拉第 23 窟后室

考古资料 该窟为龟兹风格的洞窟，典型的中心柱式。从绘画风格、洞窟形制、题材内容，并参照邻近洞窟碳-14 测定数据分析，其年代约为公元 6 世纪。本世纪初，德国探险队考察该窟，命名为“临河主区第 19 窟”（Hauptgruppe Fluß, Höhle 19）。

画面内容 紧靠后室后壁佛涅槃像边绘有魔王波旬的图像（2·4·3a）。据佛经记载，佛即将涅槃，魔王曾前来催佛涅槃。佛涅槃后，魔王幸灾乐祸。这幅图像画出魔王手舞足蹈的情貌。魔王高约 1.5 米，双手交叉于胸前，穿通肩宽袖长衣。双脚交叉，足尖立于一圆形小毯中央，腰间扎一条彩带，右臂系铃铛。

铃铛用一条白色绳带从铃钮穿过，系于魔王的右臂上。铃高 12.5 厘米。铃口内垂下一白色铃舌，长约 6 厘米，铃口径 10.0 厘米。在龟兹石窟壁画中，这种铃铛仅见此一例（图 2·4·3b）。

图 2·4·3b 库木吐拉第 23 窟魔王挂铃图局部





图 2·4·4a 库木吐拉第 34 窟伎乐图之一

4. 库木吐拉第 34 窟伎乐图

时 代 公元 6 世纪

藏 地 库木吐拉石窟第 34 窟

考古资料 该窟为一方形窟，穹窿顶。壁画完全是龟兹风格。从该洞窟结构，并参照邻近洞窟碳-14 测定数据，其年代约为公元 6 世纪。该洞窟壁画遭烟熏较重。80 年代初，对该洞窟壁画进行化学处理，始露出画面。壁画绘制精美，为龟兹地区少见的佳作。

画面内容 该窟侧壁绘有多铺佛说法图。每铺说法图之间用建筑图案隔开，建筑图案是研究龟兹宫室建筑的珍贵资料。图上方为龟兹文题记。中央为立佛，两侧为相关的受度化人物。一铺说法图中立佛的右上角，有一弹五弦琵琶的伎乐天人，琵琶为白色，天人右手拨琴弦，左手执琴颈，为一演奏的形态（图 2·4·4a）。

另一说法图中央立佛的左侧有两身伎乐，一为弹琵琶者，一为弹竖箜篌者（图 2·4·4b）。弹琵琶者，居高临下，琵琶横执，左手扶琴颈，右手拨琴弦，以目斜视佛陀。弹竖箜篌天人赤裸上身，下着裙裤，双脚分开站立。右臂挟竖箜篌。竖箜篌音箱上尖下宽，且可见正面部分，下部支撑杆亦清晰可见（图 2·4·4c）。

该窟的穹窿顶以条幅形分格，绘各类天人。其中有一身为弹奏曲项琵琶的伎乐天人。天人束发髻，身穿紧身胸衣，双足呈一字形站立，双手持一曲项琵琶，右手握琴颈，左手拨琴弦，似在回首注视另一条格内举香炉的天人（图 2·4·4d）。



图 2·4·4b 库木吐拉第 34 窟伎乐图之二





图 2·4·4c 库木吐拉第 34 窟伎乐图之二局部



图 2·4·4d 库木吐拉第 34 窟伎乐图之三



5. 库木吐拉第46窟伎乐天人图

时代 公元4世纪

藏地 库木吐拉第46窟主室

考古资料 46窟为典型龟兹中心柱式窟，绘画风格与洞窟形制均属龟兹早期。1988年在该窟采集标本，进行碳-14测定，其年代约为公元4世纪。本世纪初，德国探险队考察该窟，命名为“题记沟北侧小沟窟”（Höhle in der nördlichen Schlucht L von der Schlucht (3) mit der Inschrift）。

画面内容 该窟主室正壁主龕上方绘一群伎乐飞天及天人，共有3排18人，人物密集，气势浩大（图2·4·5a）。上部两排均是伎乐天人，其中有托盘散花者、供奉璎珞者、合十供养者；伎乐里有吹笙箫者、弹曲项琵琶者、弹箜篌者及吹排箫者。在右上角空隙里还有一弹曲项琵琶的猕猴，别具情趣。

弹琵琶的猕猴绘在该窟主室正壁伎乐天人图右侧一个角落

里。猕猴身为肉色，抱一个曲项琵琶，头向前伸出，整个身体前倾，盘腿坐地，左腿支起，一付专心致志的奏乐姿态（图2·4·5b）。画师巧妙利用空间，在气势浩大的伎乐飞天群中，画这一有趣的形象，为肃穆的佛国增加了一份情趣。

伎乐天人群中的吹笙箫者，头戴单珠冠，有头光。头后垂下一帛带，帛带两角沿两臂绕行。赤裸上身，双手持一红色笙箫，其哨部不清，笙箫管身较粗，长约30厘米（图2·4·5c）。

另有持竖箜篌、排箫、曲项琵琶的伎乐飞天呈一字形排列（图2·4·5d）。这种组合形式在龟兹壁画中经常出现，反映出当时乐队的一种配置情况。其中曲项琵琶为典型的龟兹形制：头部尖，有四弦轸。琵琶长约60厘米。伎乐的右手托琴颈，食、中指按琴弦，右手拇指与食指捏一弹片正在拨奏（图2·4·5e）。

图2·4·5a 库木吐拉第46窟伎乐天人图





图 2·4·5b 库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之一



图 2·4·5c 库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之二





图 2·4·5d 库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之三

图 2·4·5e 库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之四



6. 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 库木吐拉第 58 窟主室

考古资料 第 58 窟为一大型中心柱窟,绘画风格与洞窟形制均属典型龟兹系统。1988 年在该窟采集标本进行碳-14 测定,其年代约为公元 8 世纪。本世纪初德国探险队考察该窟,命名为“临河主区第 42 窟”(Hauptgruppe am Flub, Höhle 42)。

画面内容 本窟主室正壁上方绘有伎乐天人群(图 2·4·6a)。天人由两侧向中央集中,整壁共绘 8 身飞天,气势雄伟,天人神态各异,排列有序。4 身伎乐天人手中分别持竖箜篌、曲项琵琶、弓形箜篌和排箫(图 2·4·6b)。

弹奏曲项琵琶的伎乐天人颜色已有所变化,但线条细而流畅,画中人物清晰可辨。该天人由下而上腾起,赤裸上身,下着裙裤,左腿向上提起,右腿垂直,手中持一曲项琵琶在弹奏(图 2·4·6c)。曲项琵琶的音箱呈长梨状。音箱上开有 3 个小圆孔,并刻有边饰。琵琶长约 50 厘米,上 4 根琴弦。伎乐左手拇指与食指握琴颈,右手执一弹片在拨奏(2·4·6d)。

弹奏竖箜篌的伎乐天人因颜色脱落而模糊不清,但还可辨别乐器的形状和人物造型的动态。天人右手臂抱竖箜篌,左手在拨弦(图 2·4·6e)。

右上角的一身伎乐天人模糊不清,呈横向飞行状。手中所持的弓形箜篌,长约 80 厘米,白色琴杆十分清晰,音箱挟于天人左臂下,琴弦不清(图 2·4·6f)。

最右边的伎乐天人,两脚相交,赤裸上身,下着带边饰的绿色裙裤,戴单珠冠,头后帛带下垂,双手持排箫,于虚空中吹奏(图 2·4·6g)。排箫由 13 管组成。宽约 30、高约 20 厘米,固定在上下两条箴箍中。伎乐右手握排箫管边,左手拇指、食指、小指轻扶排箫。伎乐天人手指纤细,造型优美(图 2·4·6h)。



图 2·4·6b 库木吐拉第 58 窟伎乐天人线图

图 2·4·6a 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图





图 2·4·6c 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之一



图 2·4·6e 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之三

图 2·4·6d 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之二





图 2·4·6f 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之四

图 2·4·6g 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之五



图 2·4·6h 库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之六





7. 库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器

时代 公元 8 世纪

藏地 库木吐拉第 68 窟主室

考古资料 在进入该窟的甬道上，刻有“建中六年”（公元 785 年）字样，结合该窟及其毗邻洞窟内的考古资料，年代为公元 8 世纪。

画面内容 该窟废弃后，长期有人居住并在洞内生火，致使壁画覆盖于烟灰之下。80 年代对窟顶壁画进行化学处理后方看到壁画全部为虚空飞翔的乐器（图 2·4·7a、b）。根据佛经，可知，此是净土世界里不鼓自鸣的乐器。乐器全为中原形制。在中原，不鼓自鸣乐器绘在大型经变画中，该图将龟兹中心柱式洞窟主室的顶部作为虚空，这是一种因地制宜的创造，也是东西方文化交流的一个实例。

图中左侧有 4 件乐器，每件都扎有帛带。乐器背景用白色莲花加以衬托、点缀。这 4 件乐器分别是箏篥，长约 30 厘米；答腊鼓，高约 15、直径约 20 厘米；羯鼓，高约 20、直径约 15

厘米；排箫，宽、高均约 20 厘米（图 2·4·7c）。

图中部偏左的 4 件乐器分别是笙、羯鼓、细腰鼓和箏篥。笙约高 30 厘米，笙斗、笙苗及吹嘴均可见到。羯鼓高约 30、直径约 20 厘米，鼓面白色。细腰鼓长约 30 厘米，鼓较细长。箏篥长约 30 厘米（图 2·4·7d）。

图中部有两件乐器，一是竖箏篥，一是箏。竖箏篥高约 40 厘米，底座较宽，音箱头部呈圆形，形制接近中原同类乐器，琴弦不清。箏，在龟兹壁画中是首例。体长约 60 厘米，宽约 15 厘米。箏体上面为白色，侧面为红色，琴码位置不清（图 2·4·7e）。箏出现在龟兹唐代汉风洞窟，与唐代在龟兹设安西大都护府，汉僧、汉人定居龟兹有密切关系。

图右侧上方飘逸着一支 7 孔笛，下部似附一笛托，形制新颖。笛长约 30 厘米。中部有一四轸四弦、梨形音箱的曲项琵琶，形制与今日流行的琵琶基本相同。其下有一拍板，由 4 片组成，长约 25 厘米，拍板出现在龟兹石窟这也是首例。排箫可见 9 管，左窄右宽，形制同中原式（图 2·4·7f）。



图 2·4·7a 库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器图

图 2·4·7b 库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器线图

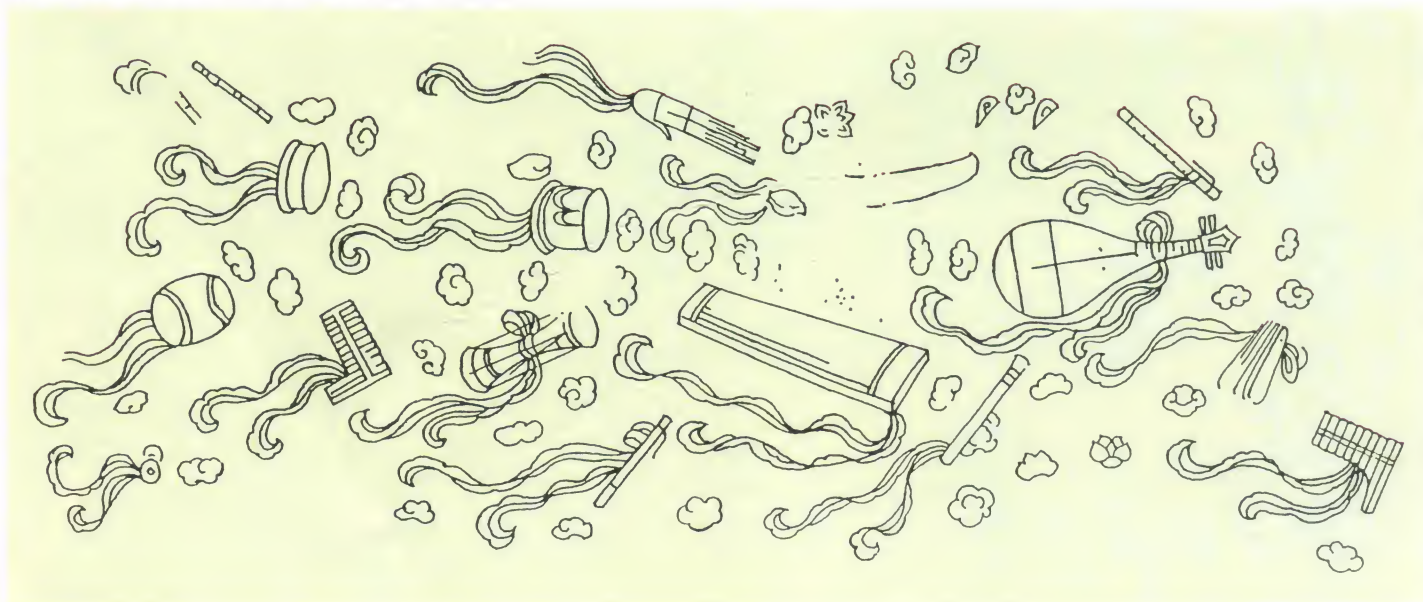




图 2·4·7c 库木吐拉第 68 窟不鸣自鸣乐器图局部之一

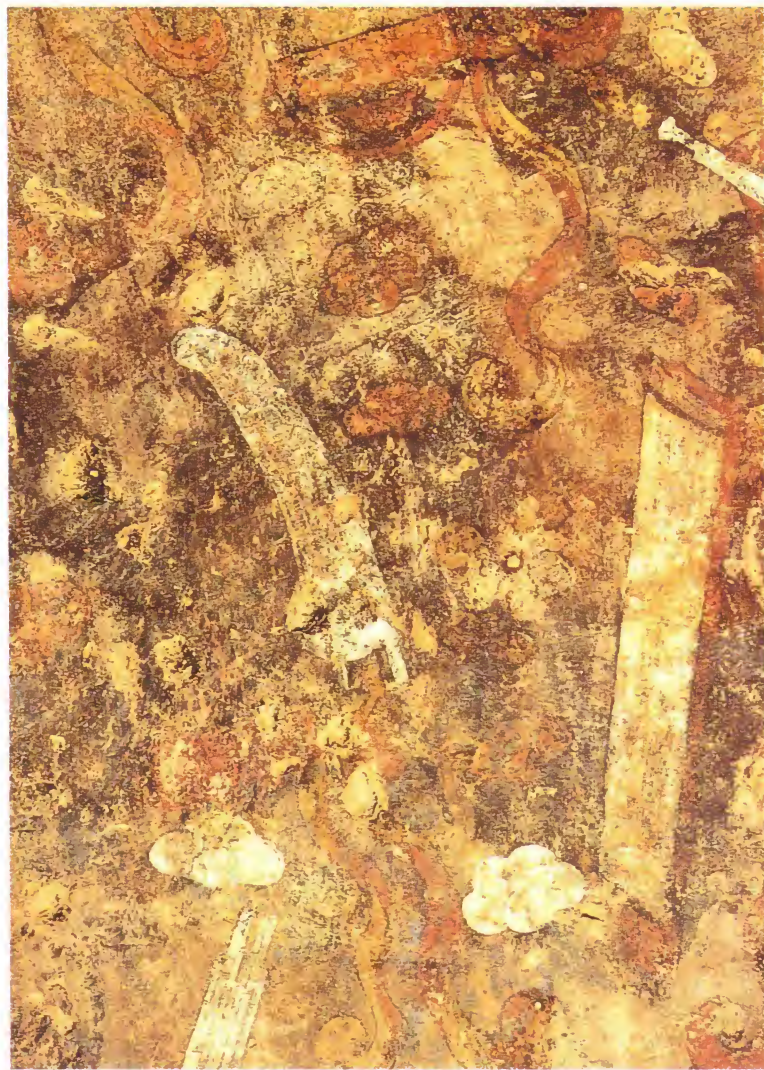


图 2·4·7e 库木吐拉第 68 窟不鸣自鸣乐器图局部之三

图 2·4·7d 库木吐拉第 68 窟不鸣自鸣乐器图局部之二



图 2·4·7f 库木吐拉第 68 窟不鸣自鸣乐器图局部之四





附 库木吐拉第 73 窟伎乐天人图

时 代 公元 8 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 库木吐拉石窟自伊斯兰教传入新疆后不久即完全废弃，时间大致在公元 11 世纪以后。18 世纪 30 年代，清代官员谢济世巡视库车，在他撰写的《戎幕随笔》里，记述了库木吐拉石窟。19 世纪初，徐松在《西域水道记》里也叙述了库木吐拉石窟。这些仅是记述，而非科学考察。从 1903 年到 1913 年间，先后有德国、日本、俄国、法国、英国探险队到库木吐拉石窟考察。其中以格伦威德尔为队长的德国探险队曾 3 次考察库木吐拉。第一次在 1903 年 4 月，这次停留时间不久，但也剥取了沟口区第 23 窟的壁画。第二次在 1906 年 1 月，这次停留一个月，剥取壁画较多。第三次在 1913 年 10 月，由勒库克领队，这次的目的主要是割取壁画。据德国公布收藏于柏林印度艺术博物馆中库木吐拉石窟壁画（不包括汉风壁画）为 26.80 平方米。这批壁画里与伎乐有关的不多。

第 73 窟位于库木吐拉大沟区沟内，为方形窟，壁画大部无存，德国探险队从该窟剥取壁画，后发表了其中的几幅。

画面内容 图左是一身吹笙的伎乐，笙绘得很清晰，笙苗、笙斗、吹口都很真实。伎乐为中原形象，其双手抱笙，手指按孔的情态也很逼真。吹笙伎乐前有一竖箜篌，仅存半边，但音箱上部及弦历历在目。此图是经变图中大型乐队的局部，其规模与形式可从敦煌莫高窟唐代经变图中找到印证。图右方为一舞伎，手臂高展，帛带飞舞，舞姿豪放、洒脱。

图 2·4·8 库木吐拉第 73 窟伎乐天人图





第五节

森木塞姆石窟

乐舞壁画



图 2·5·1a 森木塞姆石窟外景

141

1. 森木塞姆第 1 窟击鼓图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 森木塞姆第 1 窟主室

考古资料 森木塞姆位于库车县东北牙哈乡克力西村北确尔达格山南缘丘陵小盆地中。地理座标：东经 82°58'，北纬 41°43'。是古龟兹现存最东的一处石窟群。编号洞窟 52 个，保存壁画约 2000 余平方米。1996 年经国务院批准为全国重点文物保护单位。森木塞姆石窟开凿于公元 4 世纪，止于公元 8 世纪。洞窟形制基本上属于龟兹式。以中心柱式洞窟为主，也有方形窟和大像窟。第 11 号窟为大像窟，主室高达 18.5 米，是龟兹地区最高大的洞窟。以 11 窟为中心的南区洞窟，两侧一字排开一系列方形窟和僧房窟。这一组合虽今已残破，但残存的洞窟仍可见其规模之大，气势之宏（图 2·5·1a）。



森木塞姆石窟壁画以龟兹风格为主流，晚期出现回鹘风格的壁画，但数量不多。森木塞姆石窟独有的特色，为学者所关注。其中壁画的人物、装饰造型的特色等，似乎都属于民族中的不同聚落，故学者称之为“聚落风格”。

本世纪初，外国探险队涉足了森木塞姆石窟，主要是德国的格伦威德尔和勒库克。他们于1906年5月考察了34天，为6个洞窟用德语命名。考察的材料主要刊布于《中国突厥故地的古代佛寺》（德文版）中。本世纪80~90年代，中国考古、石窟艺术研究工作者对森木塞姆石窟进行了较为深入的考察并进行分期研究，取得了一批研究成果。

森木塞姆第1窟为典型的中心柱式窟，从绘画风格与题材内容分析，参照1988年从该窟采集标本进行碳-14测定的数据，其年代约为公元7世纪。

画面内容 在白色山峦背景下，佛交脚坐于高大的金刚座上，座前为水池，水中有莲蕾。佛右侧立一树，整个环境及背景都非常图案化。佛左侧，一胡人跪于佛前，腰间挂一细腰鼓。此为“击鼓因缘”故事。内容详见《克孜尔第80窟击鼓图》说明（图2·5·1b）。击鼓人头冠已不清，裸上身，下着灰色裙裤，头披绿色帛带。细腰鼓鼓身黑色，鼓面白色，鼓腰内收，并有两个结（图2·5·1c）。

图2·5·1b 森木塞姆第1窟击鼓因缘图



图2·5·1c 森木塞姆第1窟击鼓因缘图局部





2. 森木塞姆第26窟天宫伎乐图

时代 公元4~5世纪

藏地 森木塞姆第26窟后室

考古资料 第26窟形制特殊,属中心柱式窟的一种。中心柱为正方形,四面开龕塑佛像(均毁),这在龟兹石窟中罕见。它与敦煌莫高窟早期的一些洞窟和山西云岗石窟的部分洞窟十分相似。根据26窟的绘画风格和天宫伎乐的特色,参照邻近洞窟的碳-14测定数据,其年代在公元4~5世纪,早于敦煌、云岗同类洞窟,故有学者认为其对中原石窟形制的发展有一定的影响,值得重视。

画面内容 第26窟后室的正、左、右壁绘有一列天宫伎乐,左侧已漫漶不清,正壁和右壁尚有几身清晰可见。其中弹五弦琵琶的伎乐天人保存最好。伎乐天人赤裸上身,头盘高髻,颈饰项圈,臂佩环钏,半身立于天宫栏楯内。双手抱一五弦琵琶,左手托颈,右手拨弦。五弦琵琶长50.0厘米,弦数不清。琵琶的形态与比例都较准确(图2·5·2a)。

另一身伎乐天人双手持一瓔珞,一端用左手举起,一端执于右手,瓔珞呈U字形。伎乐天人在旁边的伎乐伴奏下,扭动腰肢,身体呈S形曲线,作舞蹈姿态(图2·5·2b)。

图2·5·2a 森木塞姆第26窟天宫伎乐图之一



图2·5·2b 森木塞姆第26窟天宫伎乐图之二





3. 森木塞姆第42窟伎乐天人图

时代 公元7世纪

藏地 森木塞姆第42窟主室

考古资料 该窟为方形窟。在森木塞姆石窟中方形窟占较大比例。此种窟为高僧讲经的地方，故称讲经堂。为配合讲经，窟内各壁及顶部均绘壁画。第42窟为保存较好的一窟。1987年从该窟采集标本进行碳-14测定，其年代约为公元7世纪。

画面内容 在洞窟圆形穹隆顶与方形四壁的结合处，形成四个折角。每个折角都绘有“护法天王”，在天王的两侧各绘两身伎乐天人。42窟现有两幅“护法天王”保存较好，这是其中右上角的一幅，天王居中央，身着甲冑，交脚而坐。左右两侧各两身伎乐天人（图2·5·3a）。

护法天王右侧一身伎乐天人手持排箫，排箫管数难辨，管身有箴箍两条。另一身伎乐天人抱五弦琵琶，人物面部已模糊不清，手中的五弦琵琶尚较清晰，为红色，头部为三角形，5个

弦轸，但琴颈很细，可辨认出5根琴弦。其右手持一白色拨片作弹奏状（图2·5·3b）。

护法天王左侧有一身伎乐天人在弹奏竖箜篌。竖箜篌形象已很模糊，只能看到其轮廓，箜篌长约40厘米。另一身伎乐天人吹横笛，笛长约42厘米，横于伎乐天人唇下，双手在按孔，吹奏姿态逼真（图2·5·3c）。

主室左、正、右三壁上绘有佛说法图，但大部遭烟熏已不清，仅有两处比较清楚。这是右壁说法图中的弹五弦琵琶伎乐天人。琵琶三角形首，细颈，宽腹，长约40厘米。伎乐天人将琴颈托于左手拇指与食指间，右手拇指与食指扶一弹拨片，为演奏的姿态（图2·5·3d）。

右壁另一说法图中尚存两身伎乐天人，一身吹排箫、一身弹五弦琵琶。二伎乐天人互相对视，为边演奏边交流的情态。排箫有7管，3长4短，由两条箴箍固定。琵琶头部已脱落，但能见其琴弦及装饰条纹（图2·5·3e）。



图2·5·3b 森木塞姆第42窟伎乐天人图局部之一

图2·5·3a 森木塞姆第42窟伎乐天人图



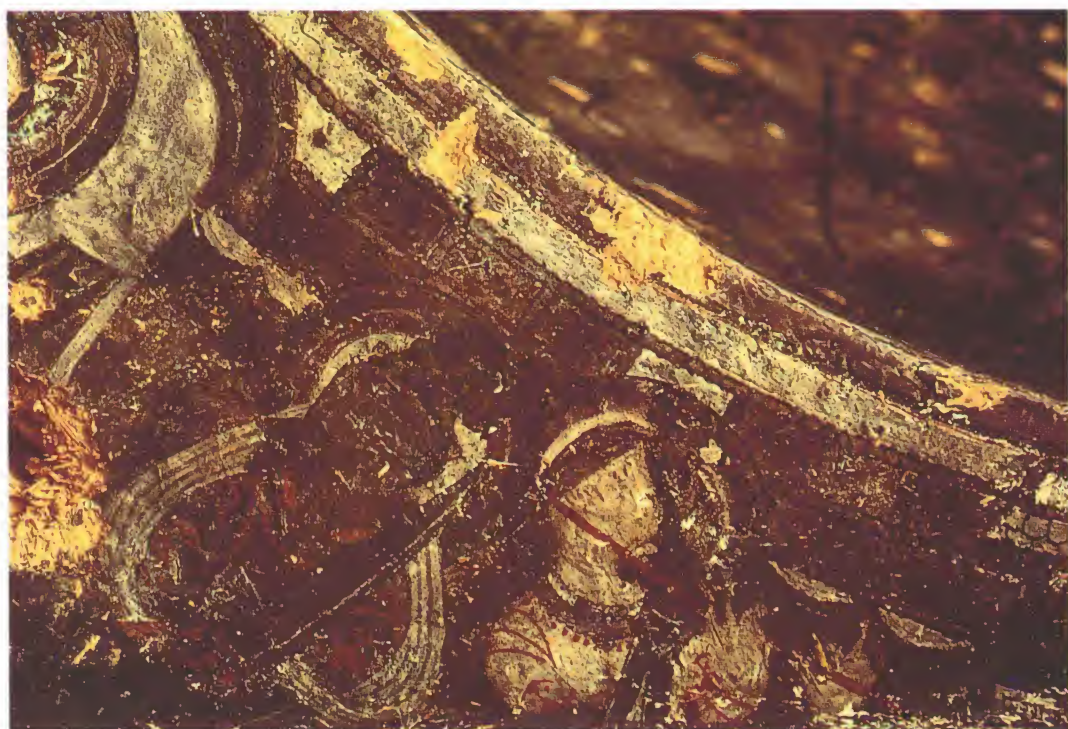
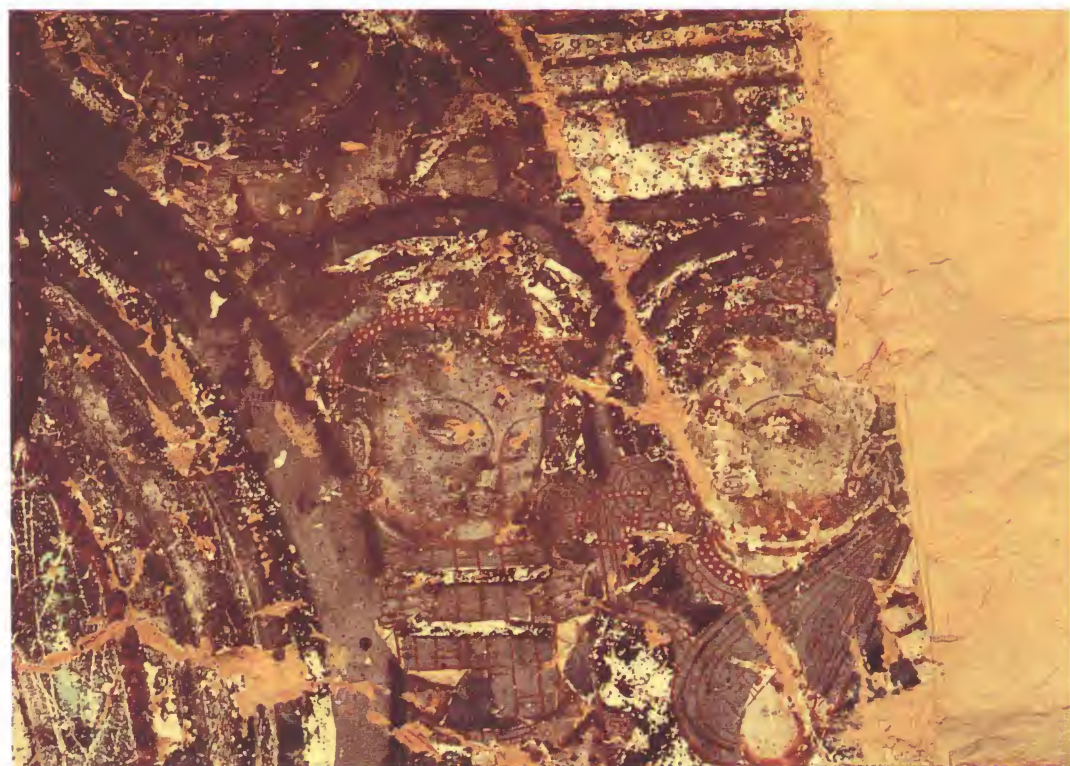


图 2·5·3c 森木塞姆第 42 窟伎乐天图局部之二

图 2·5·3d 森木塞姆第 42 窟说法图伎乐之一



图 2·5·3e 森木塞姆第 42 窟说法图伎乐之二





4. 森木塞姆第44窟天宫伎乐图

时代 公元9世纪

藏地 森木塞姆第44窟主室

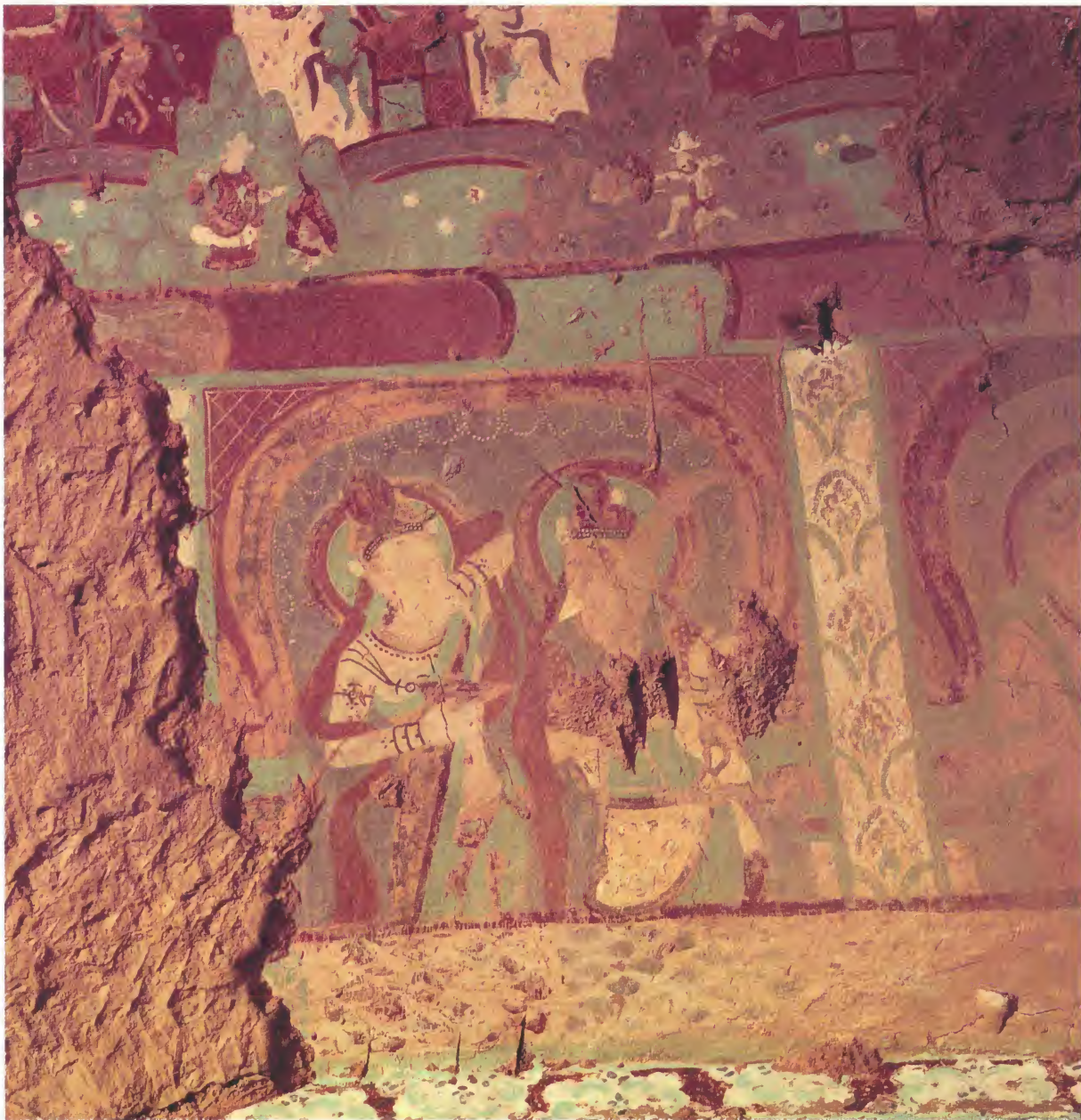
考古资料 第44窟是森木塞姆的晚期洞窟,该窟保存最好的壁画是后室的佛涅槃图。考其人物造型、相关的内容和绘画用色,为回鹘风格。参照相同风格洞窟的碳-14测定数据,其年代约在公元9世纪。

画面内容 第44窟主室两壁上方绘两列天宫伎乐,但大部已毁,较完整的仅存此幅。天宫下绘栏楯,上为楣式龕框,各个天宫单元之间用连续鳞式花纹图案隔开。每个单元中有两身伎乐天人。此天宫伎乐与龟兹其它石窟天宫伎乐的不同之处在于伎乐天人绘出大半身。两身伎乐天人一男一女。男伎戴大珠冠,披帛带,佩环钏,右手托一小花盘,左手高抬欲伸向花盘。女伎戴花冠,着长袍,披帛带,抱一竖箜篌。箜篌体积较大,高约30厘米,尚可见琴弦。两伎乐天人面对面互为交流。

图2·5·5a 森木塞姆第48窟伎乐天人图



图2·5·4 森木塞姆第44窟天宫伎乐图





5. 森木塞姆第48窟伎乐天人图

时代 公元6世纪

藏地 森木塞姆第48窟主室

考古资料 第48窟位于森木塞姆石窟东部山崖高处。由于攀登困难，故壁画破坏较轻，是森木塞姆石窟群中保存最好的一个窟。该窟为典型的龟兹中心柱窟。壁画内容丰富，绘制得很精细。从壁画内容、绘画风格分析，属龟兹早期洞窟，其年代约在公元6世纪。

画面内容 主室正壁中央为佛龛，两侧为出入后室的甬道，

龛上方及左右壁面有壁画。其内容是梵天请佛说法，般遮（五髻乾闥婆）鼓琴颂佛。故事内容详见《克孜尔第80窟五髻乾闥婆演乐图》说明。龛上方绘出伎乐飞天群，这是对请佛说法的礼赞，对主题事件起烘托作用。人数不多，但场面热烈。伎乐天人共有4人，对称布置，人物造型相似，有强烈的装饰效果（图2·5·5a）。

4身伎乐天人分别为吹排箫、献瓔珞、吹箏篥和弹五弦琵琶者。排箫已模糊，形制不清楚。献瓔珞与吹箏篥者，面对面，双腿后翘。箏篥亦已不甚清楚，但吹奏姿势还很写实。五弦琵琶





形制非常清楚，三角形琴首，5个弦轸，音箱的形态很典型。五弦琵琶长约40厘米。伎乐天人持琵琶从天而降，姿态优美（图2·5·5b）。

佛龕右侧的五髻乾闥婆交脚坐于方座上，头上挽有5个发髻，此为五髻乾闥婆的特有标志。髻下有蓬松的卷发，上身裸露，佩有项环、臂钏、璎珞、帛带等饰物，腿间放一音箱较大的弓形箜篌。箜篌琴杆细长，琴杆从敷皮中穿过，并绘出缝制的针眼，音箱头与琴杆有扎口。这些细节描绘为研究弓形箜篌形制提供了珍贵的资料。五髻乾闥婆左手执琴杆，右手举至头侧，为挑弦后扬起的手势造型，在龟兹石窟壁画中五髻乾闥婆均为此姿势，成为规范。该窟五髻乾闥婆破例绘在佛的右侧，这种情形在龟兹石窟壁画中为数不多（图2·5·5c）。

图2·5·5b 森木塞姆第48窟伎乐天人图局部





图 2·5·5c 森木塞姆第 48 窟五髻乾闥婆演乐图



第六节

克孜尔尕哈及台台尔石窟、 苏巴什佛寺乐舞壁画



图 2·6·1a 克孜尔尕哈石窟外景

1. 克孜尔尕哈第 11 窟击鼓图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔尕哈第 11 窟主室

考古资料 克孜尔尕哈石窟位于库车县东北 11 千米的确尔达格山南缘与绿洲平原接壤的低丘陵处，距著名的汉代烽燧仅 600 余米。地理座标：东径 $82^{\circ}58'$ ，北纬 $41^{\circ}51'$ 。现存编号洞窟 52 个，为新疆维吾尔自治区文物保护单位。克孜尔尕哈石窟开凿时间大约始于公元 5~6 世纪，止于公元 9 世纪。壁画风格以龟兹本地风格为主流，仅在晚期壁画里出现汉及吐蕃风格。克孜尔尕哈石窟是距龟兹都城最近的一处。据壁画中大量服饰华丽的供养人，尤其出现了“地神”托举龟兹王等形象，证实克

孜尔尕哈为龟兹王室使用的皇家寺院。有供养人的洞窟主要开凿在石窟的东部（图 2·6·1a）

11 窟为中心柱窟，保存较好，壁画内容较丰富。1988 年在该窟采集标本进行碳-14 测定，其年代约为公元 7 世纪。

画面内容 该窟菱形格的构图较宽大。佛结跏趺坐于方形金刚座上，面部已不清。佛左侧坐一人，胸前一细腰鼓。此图为击鼓因缘故事，内容参见《克孜尔第 80 窟击鼓图》说明（图 2·6·1b）。击鼓人的面部已不清，可见头后垂下的帛带，身穿袒右外衣，交脚而坐。胸前挂一大型的细腰鼓，鼓腰内收，有一圆结。击鼓人双手作击打状（图 2·6·1c）。



图 2·6·1b 克孜尔尕哈第 11 窟击鼓因缘图

图 2·6·1c 克孜尔尕哈第 11 窟击鼓图



2. 克孜尔尕哈第 14 窟伎乐天人图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔尕哈第 14 窟后室

考古资料 第 14 窟是克孜尔尕哈东部较大一个洞窟，从该窟绘画风格与题材内容，参照邻近洞窟的碳-14 测定数据分析，其年代约为公元 7 世纪。

画面内容 伎乐天人单腿立于一莲花图案的小毯上，头后垂绿色帛带沿两臂缠绕一周后下垂。天人右手持一杆莲花，身穿袒右绿色外衣，胯向左前倾，左手臂抬起，手掌心朝前，作扑指状。腰向前躬，具有跳跃的舞蹈动态。

图 2·6·2 克孜尔尕哈第 14 窟伎乐天人图





3. 克孜尔尕哈第23窟伎乐天人图

时代 公元7世纪

藏地 克孜尔尕哈第23窟后室

考古资料 第23窟为克孜尔尕哈大型中心柱窟，从该窟的绘画风格、洞窟形制、题材内容并参照邻近洞窟碳-14测定数据分析，其年代约为公元7世纪。

画面内容 该窟后室为盂形顶，顶部绘一系列伎乐天人，共计10身，这些天人向佛涅槃作供养。其中有奏乐天人、舞蹈献花天人，姿态各异，可惜大部破损严重，完整的不多。图为一身吹排箫天人。排箫尚清楚，箫管为9根，两侧有夹板，中间可见2道箴箍。



图2·6·3 克孜尔尕哈第23窟伎乐天人图



图 2·6·4a 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图

4. 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 克孜尔尕哈第 30 窟后室

考古资料 第 30 窟是克孜尔尕哈西部重要洞窟，毗邻龟兹最大的僧房窟，是西部洞窟中礼佛的中心窟。形制为中心柱式。1988 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，其年代约为公元 7 世纪。

画面内容 克孜尔尕哈 30 窟后室顶部保存一群较为完整的伎乐天人，共有 8 身。分别绘在两条长方形构图中，背景为石青色。上面点缀出飘逸的摩尼宝珠和莲蕾等，表示佛国虚空的妙境，具有很强的装饰性。每一方形图中绘 4 身伎乐天人，左右各两身相对向中间飞行。伎乐天人有的裸上身，着裙裤，有的穿袒右天衣，每人都披帛带。天人躯体浮空，有的双脚交叉，有的一脚后提，手中各执乐器或花盘。伎乐天人由虚空飞来，向佛涅槃作供养。此图是龟兹石窟壁画同类题材中构图别致、气

势宏伟、造型优美的佳作（图 2·6·4a）。

弹曲项琵琶的天人头盘高髻，披绿色帛带，外穿袒右天衣，内着衬服，衬服的条纹绘得十分清晰。天人怀抱曲项琵琶，琵琶头部有 4 轸，音箱面上开有两个月牙形音孔，还绘出圆珠纹边饰。天人左手托琴颈，右手执拨片在弹奏。曲项琵琶比例准确，长 60.0 厘米（图 2·6·4b）。

吹排箫的伎乐天人腿部以下已脱落。天人黑肤色，披帛带，双手执排箫靠近嘴边作欲吹状。排箫共 12 管，用两条箴箍固定，箫管左短右长，形制已大异于龟兹早期洞窟壁画中的排箫，和中原排箫形制比较接近（图 2·6·4c）。

弹竖箜篌的伎乐天人面部残损，黑肤色，披帛带，身体呈 L 形。左肋挟一竖箜篌。箜篌音箱上部为尖形，下部较宽厚，琴杆较粗，在敷弦横杆与音箱间有一支撑杆。琴杆上尚有 10 根缠绕的弦迹。竖箜篌长约 60 厘米（图 2·6·4d）。



图 2·6·4b 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图局部之一

图 2·6·4c 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图局部之二

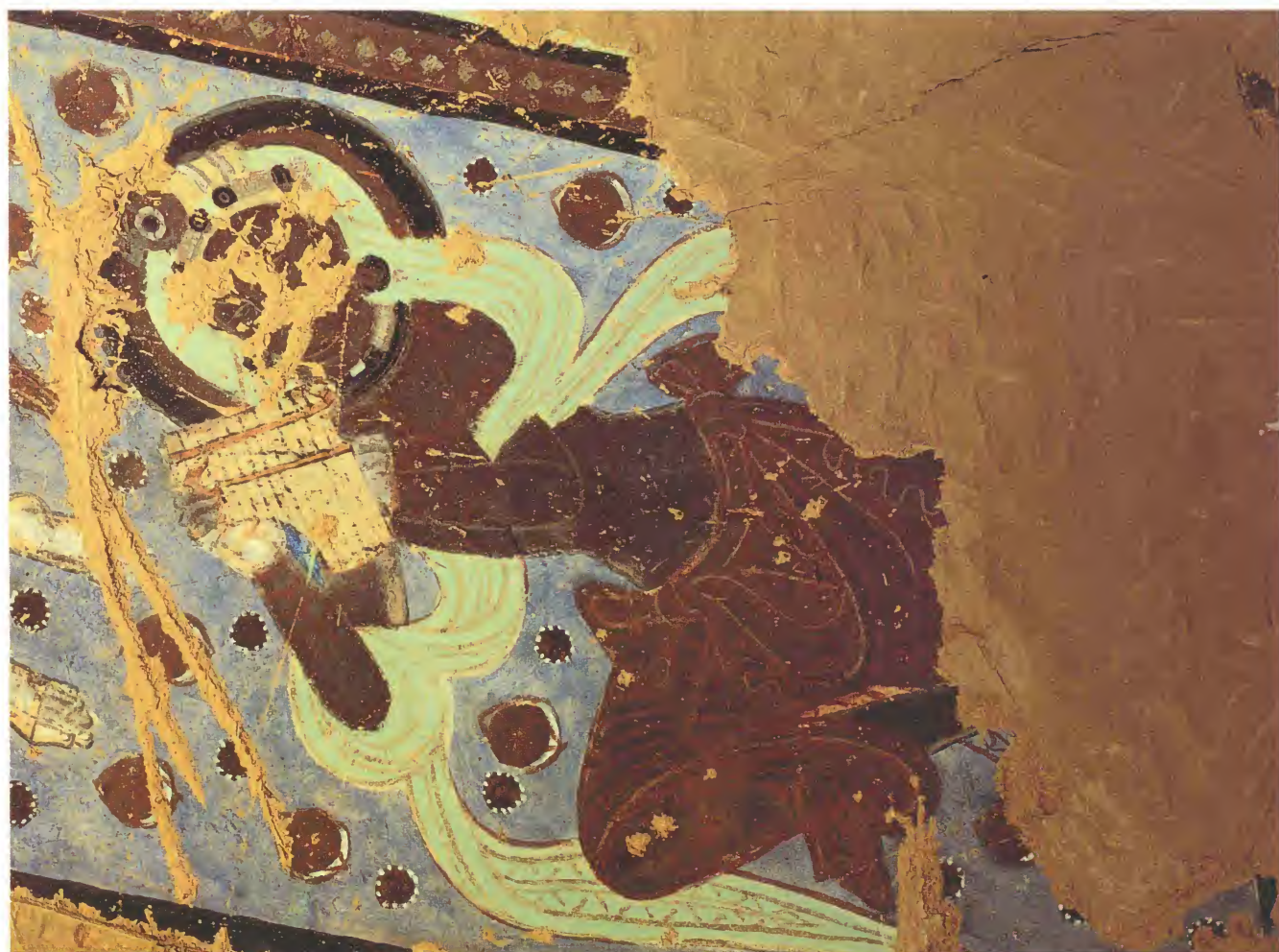




图 2·6·4d 克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图局部之三

图 2·6·5a 台台尔第 17 窟奏阮咸图



5. 台台尔第 17 窟奏阮咸图

时 代 公元 7 世纪

藏 地 台台尔第 17 窟后室

考古资料 台台尔石窟位于拜城县克孜尔乡，距拜城县 60 千米，距克孜尔石窟约 13 千米。石窟凿在戈壁丘陵上，地理座标：东经 82°28′，北纬 41°53′，编号洞窟 18 个。台台尔石窟地处龟兹通往乌孙（今伊犁地区）的通道上。往北 55 千米即是著名的“龟兹左将军刘平国治关亭诵碑”处。台台尔石窟丘陵上有一城堡遗址，证明此地古代是一要塞。台台尔石窟多为中心柱式洞窟。

1988 年从该窟采集标本进行碳-14 测定，其年代约为 7~8 世纪。壁画风格及人物形象，与克孜尔石窟有一定的差别。故其可能为龟兹不同聚落所开凿。

画面内容 在山峦背景前一伎乐天人怀抱阮咸从天而来，向佛涅槃作伎乐供养。天人头戴三珠冠，裸上身，披帛带，下身已残。阮咸绘成土黄色（图 2·6·5a）。阮咸头部已残，音箱上隐约可见覆手。天人右手似执一弹片在弹奏（图 2·6·5b）。



图 2·6·5b 台台尔第 17 窟奏阮咸图局部

附 苏巴什佛寺伎乐图

时 代 公元 4~5 世纪

藏 地 原藏在苏巴什佛寺大殿

考古资料 1907 年法国伯希和考察队到库车苏巴什佛寺遗址考察和发掘，出土了一批珍贵的文物，较重要的有十余个舍利盒。伯希和考察队中有一摄影师名努瓦特，将佛寺大殿里尚存的壁画，进行了拍照。伯希和将文物及摄影资料携往法国。后根据照片绘制了线描图。这是其中较大和较完整的一幅。此图收录在 1967 年由韩百诗编的《库车遗址：都勒都尔阿库尔和苏巴什》中。由于自然和人为的破坏，原壁画已不复存在，故此图成为珍贵的资料。新疆文物与艺术研究工作者根据绘画风格和苏巴什其它文物的考证分析，其年代约在公元 4~5 世纪。

画面内容 图中央是一位形体高大、服饰华丽的人物，右侧有两人坐在方形座上，周围有似侍者的人物。左侧上部有一托钵的日天，旁侧有两人。下部有 3 身女伎乐，1 身吹排箫、1 身弹弓形箜篌，1 身击鼓。此图内容似为释迦牟尼出家前为太子时，在宫廷中娱乐的情景。弓形箜篌绘的较清晰，琴杆从音箱上部穿过，并绘出了 11 根弦。其形制与龟兹其它壁画中的弓形箜篌略有不同。击鼓者双手击打圆腹短槌的鼓，其形制似为羯鼓。鼓为 3 只，2 只平放，1 只倒放，此形式为龟兹壁画中的特例，说明龟兹存在一人击打多鼓的形式，很有研究价值。排箫大部已残，仅剩 3 管，线描时补上了几管。

图 2·6·6 苏巴什佛寺伎乐图





第七节

吐峪沟、雅尔湖、 柏孜克里克、奇康湖石窟 及胜金口佛寺、高昌古城 乐舞壁画

157

图 2·7·1a 吐峪沟石窟外景





1. 吐峪沟第20窟不鼓自鸣乐器图

时代 公元9世纪

藏地 吐峪沟第20窟

考古资料 吐峪沟是高昌地区（今吐鲁番、鄯善市和托克逊县）最早的石窟，大约开凿于公元4世纪。石窟位于吐鲁番市东60余千米处，距高昌古城15千米。地理座标：东经89°33′，北纬42°51′。现属鄯善市管辖。石窟建于吐峪沟东西两崖壁上，编号洞窟46个，现为新疆维吾尔自治区文物保护单位。吐峪沟石窟大约于公元10世纪被废弃后，高昌石窟中心转移到柏孜克里克。吐峪沟最早的史料是敦煌藏经洞发现的唐人写本《西州图经》：“丁谷窟有寺一所，并有禅院一所。……寺基依山构，挨岬疏楷，鹰塔飞空，虹梁饮汉。”丁谷寺即吐峪沟石窟。洞窟距地面约20米高。由于年久破坏，攀登较难（图2·7·1a）。吐峪沟石窟除自然破坏外，在宗教变更时遭人为破坏。本世纪初，德国、日本、英国等探险队曾进行过考察，并挖掘剥取文物。

画面内容 第20窟壁画中绘有不鼓自鸣乐器。该窟属吐峪沟晚期洞窟，壁画题材内容为大乘佛教经变画。此为《观无量寿经变》中的乐器。上为竖箏篥，高约10厘米，可见6根弦。音箱似为龟兹流行的形制，琴杆上还可可见弦的余部。下面是曲项琵琶，音箱颈部有两个音孔。腰部还有弯月形音孔，可见琴弦4根，琵琶长约10厘米。2乐器飘逸在楼塔之侧，此为《观无量寿经》中“……又有乐器悬处于空，如天宝幢，不鼓自鸣”的情景（图2·7·1b）。

图2·7·1b 吐峪沟第20窟不鼓自鸣乐器图



图2·7·2a 雅尔湖石窟外景





图 2·7·2c 雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图局部

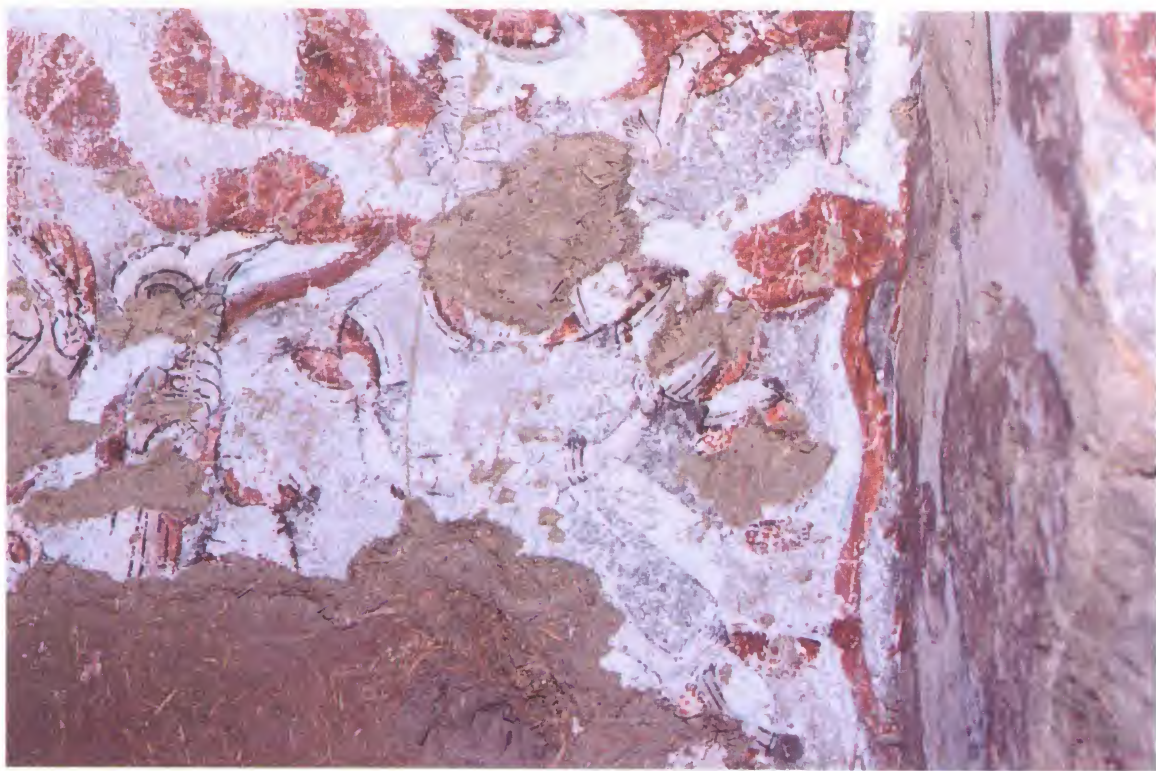


图 2·7·2b 雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图

2. 雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图

时 代 公元 10 世纪

藏 地 雅尔湖石窟第 4 窟内室

考古资料 雅尔湖石窟位于吐鲁番市西 11 千米的交河古城西北一条溪谷内。地理座标：东经 89°3′，北纬 42°57′，共有洞窟 7 个，开凿年代约始于 5 世纪，属高昌地区开凿较早的洞窟，至公元 12 世纪后废弃。雅尔湖石窟为交河古城遗址的组成部分。交河曾是魏晋时高昌郡的治所，唐代一度在这里设安西都护府，雅尔湖石窟为官衙所设的寺院。7 个洞窟（最西端洞窟为僧房窟，因外墙倒塌，里、外间暴露而成为两个洞窟）结构紧凑，开凿在一个层面上，为统一布局的建筑（图 2·7·2a）。窟前有统一的廊檐，石窟距地表约 15 米。根据第 5 窟汉文题记

中有“西谷寺”字样，故知此窟当时称为西谷寺。1988 年在第 4 窟两层壁画中采集标本，进行碳-14 测定，内层约为公元 6 世纪所绘，外层约为 10 世纪所绘。

画面内容 第 4 窟的“雷公击鼓”图比较残破，但仍可看出雷公的形象。其张臂叉腿，手击脚踏，连连而击。雷公是汉民族传统神话中的神祇，古文献称：“图雷之像，垒垒如连鼓形。”（见王充《论衡·雷虚篇》）图中的鼓，即连成一串。串鼓鼓身为白色，鼓面为红色，鼓腰直径为 5.0、鼓长 10.0 厘米。为了能看到两个鼓面，画匠打破透视关系，将两个鼓面平展出来（图 2·7·2b、c）。



3. 柏孜克里克第16窟伎乐图

时代 公元9世纪

藏地 柏孜克里克第16窟

考古资料 柏孜克里克石窟位于吐鲁番市东50千米的火焰山中木头沟西岸,地理座标:东径 $89^{\circ}29'$,北纬 $42^{\circ}53'$ 。现存洞窟83个,存壁画1千多平方米。柏孜克里克石窟开凿于公元5世纪,止于公元14世纪。是高昌地区规模最大、历时最久的石窟。现为全国重点文物保护单位。柏孜克里克石窟是麹氏高昌王室开凿的洞窟,高昌麹氏王朝是由汉人建立的政权。在此之前,高昌地区早有汉族居住,汉文化一直占据重要地位。经过几代汉族统治,高昌地区的汉文化的根基很深,但也有当地土著和其它民族的文化影响。高昌地处中原与西域的交汇点,东西方文化交流十分频繁,故形成了极具特色的高昌文化。在柏孜克里克石窟里,既有龟兹、于阗佛教艺术的踪迹,又有非常鲜明的汉地文化特色。公元9世纪游牧于漠北的回鹘部西迁,其中一支在高昌一带建立政权,史称西州回鹘或高昌回鹘。回鹘原信奉摩尼教,西迁后改信佛教,但仍有摩尼教信徒,故高昌地区也存有摩尼教的壁画。回鹘佛教基本上属于汉地大乘系统,但高昌回鹘壁画仍表现着回鹘文化的特色。在乐舞形象方面,与汉地较为接近。

柏孜克里克石窟依山傍水,形势险要,洞窟依弯月形崖壁而建。崖顶原有寺院、佛塔等建筑,今大部已毁。洞窟形制以方形窟为多。特别有意义的是,除了大部分洞窟开凿于岩石内,也有一部分洞窟用土坯垒起,成为地面洞窟,图中圆顶者即是(图2·7·3a)。1987年从该窟采集标本,进行碳-14测定,其

年代约为公元9世纪,这与该窟的壁画内容相一致。

画面内容 画面毁损严重。图中有一天人所抱竖箜篌的上半部分仍然可辨。音箱为白色,首部弯曲。可辨认出17根琴弦,该箜篌绘制精细,弦数之多为新疆壁画中所罕见(图2·7·3b)。

该窟正壁为塑绘结合的“涅槃变”(佛涅槃泥塑像已毁)。佛涅槃像一侧绘各国使臣举哀图,另一侧绘外道婆罗门幸灾乐祸、演奏乐器庆贺图。婆罗门使用的乐器有曲项琵琶、大鼓、横笛、箏箏和拍板(图2·7·3c)。

击大鼓的婆罗门身为绿色,身上披兽皮纹饰物,下穿兽皮裤。身前放一大鼓,鼓身棕色,绘有莲花图案,鼓面用两排铆钉于鼓胴上。婆罗门双手执槌作击打状,一槌已击在鼓面,一槌举起,形态十分逼真(图2·7·3d)。

吹横笛的婆罗门头束高发髻,留长须。横笛可见到一半,右手持横笛上半部,大拇指托笛身,食指与小指抬起,中指与无名指按音孔,手指描绘得很细腻真实(图2·7·3e)。

另一身婆罗门手中的曲项琵琶的音箱下半部分已残,四轸、四柱,一孤柱,音箱有覆面和3个音孔,上方为“心”形,下方为对称的2个月牙形。婆罗门左手拇指扶颈,中指、无名指、小指各按一品,右手执拨。此曲项琵琶为典型的唐代曲项琵琶形制,与敦煌莫高窟唐代壁画中曲项琵琶完全一致(图2·7·3f)。

双手执拍板的婆罗门正在敲击。拍板为两片,用一绳索连结,拍板在新疆壁画中少见,似由中原西传而来(图2·7·3g)。

图2·7·3a 柏孜克里克石窟外景





图 2·7·3b 柏孜克里克第 16 窟竖箏篋图



图 2·7·3c 柏孜克里克第 16 窟伎乐图



图 2·7·3d 柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之一



图 2·7·3e 柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之二



图 2·7·3f 柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之三



图 2·7·3g 柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之四



4. 柏孜克里克第17窟不鼓自鸣乐器图

时 代 公元9世纪

藏 地 柏孜克里克第17窟

考古资料 1987年从该窟采集标本进行碳-14测定,其年代约在公元9世纪。该窟绘有大型经变画,也可证明其年代相当于中原的晚唐时期。

画面内容 经变画的内容是《观无量寿经》。说的是佛弟子阿难(图中的比丘)与阿闍世王之妻韦提希听佛说往生极乐世界的9种修行。在讲“水想观”时,佛描绘了“极乐世界”的“楼阁千

万百宝金成……无量乐器,以为庄严”。图中绘有3架悬钟,表现极乐世界的乐器。钟架由5根棍连成,3只钟上大下小,纹饰稍异(图2·7·4a)。

“观无量寿经”下部绘有极乐世界“不鼓自鸣”乐器的画面。画面较小。《观无量寿经》上说:“……又有乐器悬处空中,如天宝幢,不鼓自鸣。”其周围有宝池、宝树、宝地,这是该经“第六观”的美妙情景。宝池中涌出莲花,上坐童子,此为其中两身。每人身侧有一悬空的乐器,一为细腰鼓,一为曲项琵琶(图2·7·4b、c)。

图2·7·4a 柏孜克里克第17窟悬钟图

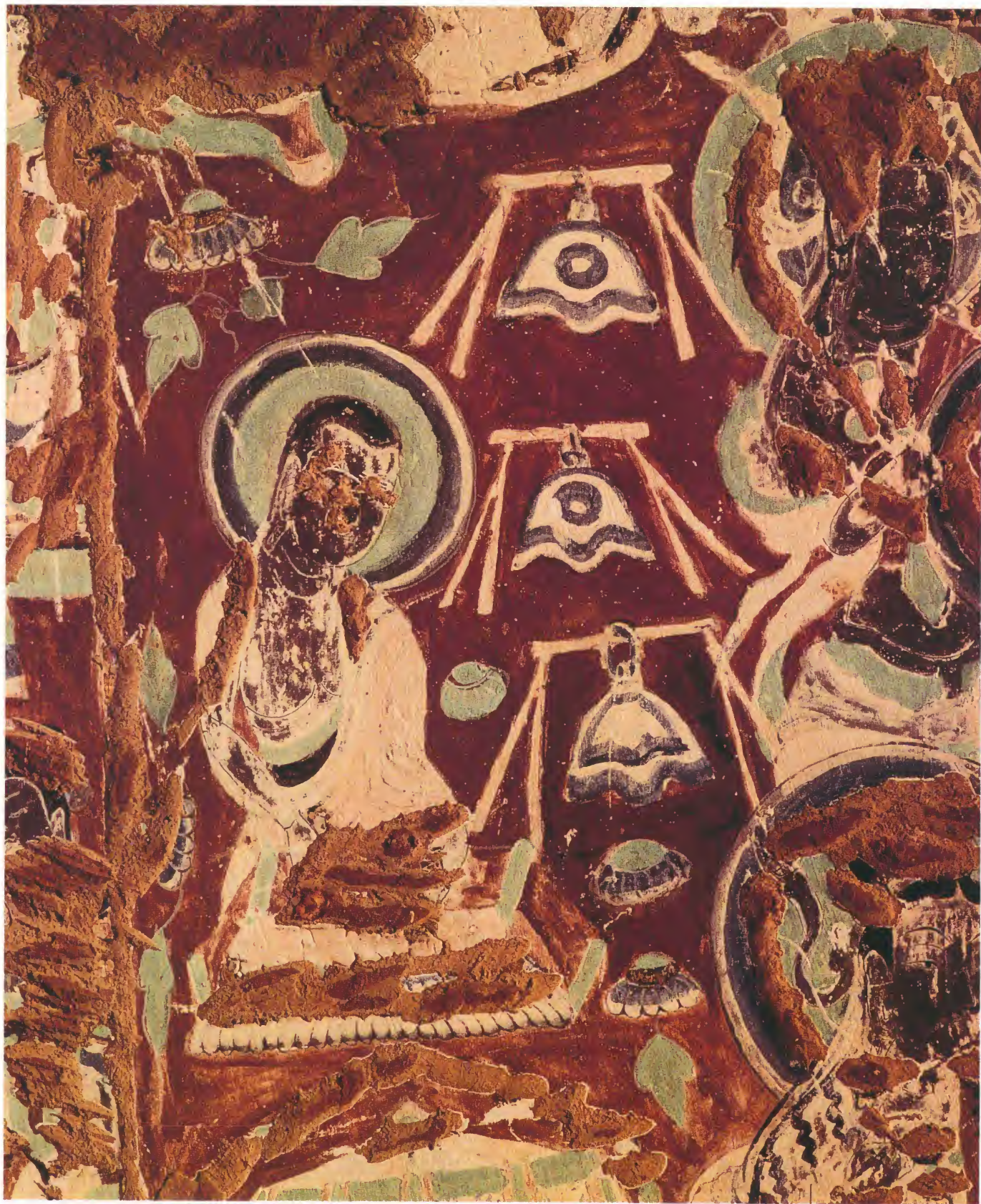




图 2·7·4b 柏孜克里克第 17 窟不鼓自鸣乐器图



图 2·7·4c 柏孜克里克第 17 窟不鼓自鸣乐器图局部



图 2·7·5a 柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图

5. 柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图

时 代 公元 11~12 世纪

藏 地 柏孜克里克第 29 窟

考古资料 该窟为一小型方形窟，窟内壁画具有回鹘风格，参照邻近回鹘风洞窟碳-14 测定数据，其年代在公元 11~12 世纪。

画面内容 该窟正壁原塑一坐佛（已毁），头光与背光均绘有图案。在背光的上方与窟顶结合处，绘出一列乐器，乐器较小，右侧有 3 件：腰鼓、小钹、曲项琵琶；左侧有 5 件：小钹、箏、腰鼓、曲项琵琶和一件形制不清的乐器（图 2·7·5a）。

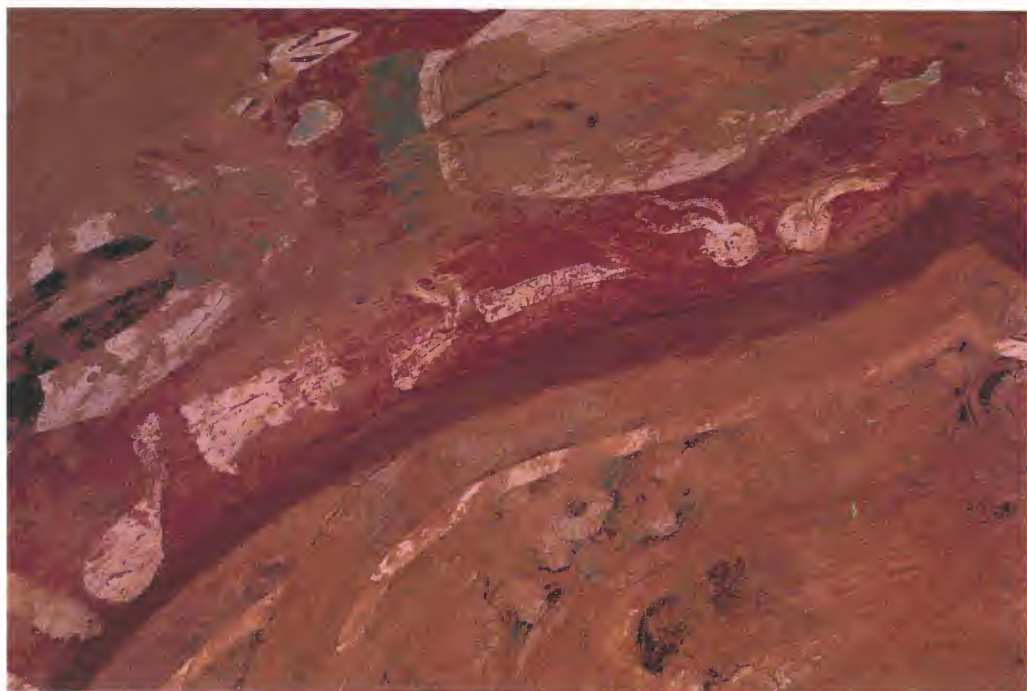
右侧的 3 件乐器，腰鼓绘制得较好，腰部有几个节，形制较准确。曲项琵琶绘得粗糙，比例不确。小钹分两片绘出，扎有帛带飘逸（图 2·7·5b）。

左侧的 5 件乐器，腰鼓两头均为半圆形，腰部较粗。小钹画作两个圆，系有帛带。曲项琵琶形制不太准确，箏也较粗糙（图 2·7·5c）。



图 2·7·5b 柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图局部之一

图 2·7·5c 柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图局部之二





6. 柏孜克里克第48窟五髻乾闥婆演乐图

时代 公元10世纪

藏地 柏孜克里克石窟第48窟

考古资料 从该窟绘画风格、题材内容分析,该窟为回鹘时期的洞窟,参照邻近洞窟碳-14测定数据,其年代约为公元10世纪。

画面内容 该窟是一个小型窟。原正壁塑有一身佛像(已毁),现只保留了头光和背光。佛像左侧壁绘有四身听法部众和一身演奏弓形箜篌的五髻乾闥婆(图2·7·6a)。

五髻乾闥婆手持弓形箜篌,箜篌上部有龙首装饰。龙首箜篌在新疆石窟壁画中是唯一的一例。琴杆与音箱连为一体,琴弦已不清,但琴杆上有弦轸10个,说明张有10根弦。音箱上有彩条图案,绘制得十分细致。此弓型箜篌形制与印度的弓形箜篌相同,至今在印度、缅甸尚有此种乐器流传。从这幅龙首箜篌联系中原的风首和中亚片治肯特的蛇首箜篌来看,此类箜篌多注重首部的装饰,与龟兹那种简单的弯杆不同。此图是研究印度系箜篌十分珍贵的资料(图2·7·6b)。

附1. 奇康湖第1窟吹笙集图

时代 公元6世纪

藏地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 19世纪末20世纪初,外国探险队纷纷涌入新疆,吐鲁番地区成为他们考察的重点地区之一。先后有俄国、德国、美国、日本等。俄国主要有雷格尔,于1879年到吐鲁番。其后是格鲁木、格罗施麦罗兄弟,于1889~1890年到吐鲁番。后又有克列门兹于1897~1898年到吐鲁番剥走柏孜克里克石窟部分壁画。1909~1910年奥登堡又在吐鲁番考察。俄国人从吐鲁番剥取的壁画和文物为数不少,但已经公布的很少,大部分内容不明。德国由柏林民俗博物馆组成探险队先后4次到新疆,曾3次以吐鲁番为重点。1902~1903年由格伦威德尔带队,在高昌古城、胜金口石窟寺院考察与发掘。劫走文物46箱。这次考察的成果主要刊布在格伦威德尔的《1902~1903年在高昌古城及其附近考古报告》中。1904~1905年组成以勒库克为首的“第一次皇家普鲁士考察队”,重点在高昌古城、柏孜克里克石窟考察。这次又掠夺了103箱文物,其成果刊布在勒库克的《火州》一书中。1905~1907年勒库克与格伦威德尔汇合组成“第二次皇家普鲁士考察队”,在库车、吐鲁番、哈密等地考察,又掠夺文物138箱。上述考察成果刊布在勒库克的《火州》、《中亚与新疆古代晚期的佛教文物》和格伦威德尔的《中国突厥故地的古代佛寺》中。第四次是在1913~1914年,主要在库车地区活动。1907年英国的斯坦因到过吐鲁番,1914

图2·7·6b 柏孜克里克第48窟五髻乾闥婆演乐图局部



图2·7·6a 柏孜克里克第48窟五髻乾闥婆演乐图





年~1915年,又专程到吐鲁番考察与发掘,主要地点在高昌古城、交河古城、阿斯塔那墓地和柏孜克里克、吐峪沟石窟等,剥取了大量壁画。以上资料刊布在斯坦因的《亚洲腹地》中,1948年安德鲁斯的《中亚古代佛教壁画图录》中也收录斯坦因在吐鲁番地区剥取的壁画。斯坦因剥取的吐鲁番地区的壁画主要收藏在印度德里中亚博物馆。日本大谷探险队在吐鲁番地区考察与发掘过3次。主持者分别为1908年桔瑞超与野村荣三郎,1910年桔瑞超,1912年桔瑞超和吉川小一郎。他们主要在高昌古城、交河古城、阿斯塔那墓地、胜金口寺院、柏孜克里克及吐峪沟石窟等地活动,劫取大量壁画等文物。上述文物大部运往日本,少量存在旅顺博物馆和韩国汉城博物馆。上述资料主要收录在《西域考古图谱》、《新西域记》和《西域文化研究》中。

奇康湖位于吐鲁番东50余千米的火焰山北麓,地理座标:东经 $89^{\circ}29'$,北纬 $42^{\circ}53'$ 。石窟外有一佛寺遗址。奇康湖石窟破坏极为严重,基本被毁坏。本世纪初德国探险队考察吐鲁番时曾到过奇康湖石窟,搜集了一些文物。

画面内容 这是窟顶的伎乐天,在其前面似为一弹竖箜篌的伎乐,但破损较重,形象模糊不清。此为吹笙箫伎乐天的摹本,天人双腿后曲,是一从天而降的姿态。天人双手执一笙箫,笙箫的哨子正欲插入口中。该图全长153.0、高51.0厘米。



图2·7·7 奇康湖第1窟吹笙箫图

身下部脱落,仅见4孔。伎乐手执笙箫,拇指托管,食指高翘,中指与无名指按孔,小指翘起。

附2. 吐峪沟石窟击钟图

时代 公元7世纪

藏地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 壁画原藏于吐峪沟石窟A寺,本世纪初德国探险队考察吐峪沟时劫走此图,资料刊布在格伦威德尔的《中国突厥故地的古代佛寺》中。

画面内容 图右上方绘一木架悬挂的梵钟,横架上有一火苗纹样。中部一比丘,身穿袒右袈裟,右手持槌斜向上方悬钟打去。比丘前为一方形桌案,右侧为一华盖。钟的形态与柏孜克里克17窟经变图中的悬钟一致。



图2·7·8 吐峪沟石窟A寺击钟图



图2·7·9 柏孜克里克第4窟吹笙箫线图

附4. 柏孜克里克第25窟摩尼教乐舞图

时代 公元10世纪

藏地 德国柏林民俗博物馆,

考古资料 高昌回鹘时期,摩尼教仍流行于高昌地区,故在古城和石窟里都有摩尼教造像。本世纪初,德国探险队来吐鲁番地区考察与劫取文物,此壁画被劫往德国。有关资料刊布于格伦威德尔的《古代库车》中。

画面内容 中央为一莲花座,顶部为火焰纹。莲花座右侧一胡人跪于地,穿右衽长袍,头戴角帽,双手抱一琴在弹奏。左侧一胡人盘高髻戴大斗笠的人,着长袍,右脚躬立,左脚抬起,双手执一横笛在吹奏。吹笛人高28.0厘米。

图2·7·10 柏孜克里克第25窟摩尼教乐舞线图



附3. 柏孜克里克第4窟吹笙箫图

时代 公元10世纪

藏地 印度德里中亚博物馆

考古资料 此壁画原为柏孜克里克第4窟左甬道右壁壁画,已属高昌回鹘时期,资料刊布在安德鲁斯的《中亚古代佛教壁画图录》中。

画面内容 画面仅余伎乐天人的头部,嘴在吹奏笙箫。笙箫有哨,管



附 5. 柏孜克里克第 31 窟伎乐图

时 代 公元 9 世纪

藏 地 印度德里中亚博物馆

考古资料 中国考古与艺术研究工作者根据柏孜克里克第 31 窟壁画风格，并采集标本进行碳-14 测定，其年代约为公元 9 世纪。该图原由英国斯坦因剥取，发表在安德鲁斯的《中亚古代佛教壁画图录》中。

画面内容 图为“涅槃变”的局部，图中有 6 身婆罗门，其中 3 身为奏乐者：一身击鼓（只有手举鼓槌），一身不清，另一身弹曲项琵琶。琵琶板面为白色，可见覆面与覆手，婆罗门左手托颈，指按弦，右手执拨正在弹弦。故事内容见《柏孜克里克第 16 窟伎乐图》说明。

图 2·7·11 柏孜克里克第 31 窟伎乐图





图 2·7·12 柏孜克里克第 33 窟伎乐图

附 6. 柏孜克里克第 33 窟伎乐图

时 代 公元 9 世纪

藏 地 日本东京国立博物馆

考古资料 33 窟与 31 窟为先后开凿的洞窟，壁画内容相同。参照 31 窟的碳-14 测定数据，33 窟年代约为公元 9 世纪。本世纪初日本大谷探险队考察柏孜克里克石窟，剥走部分壁画，这是其中的一幅。该图高 105.3、宽 105.3 厘米，发表于 1915 年《西域考古图谱》。

画面内容 图为“涅槃变”的局部，6 身婆罗门在奏乐庆贺“佛涅

槃”。故事内容见《柏孜克里克第 16 窟伎乐图》说明。左上方为吹笛者，其头盘花发，两臂佩臂钏，双手执横笛吹奏，左手拇指托笛，食、中、无名指按孔，小指翘起。右手拇指托笛，中、无名指按孔。绘制得十分逼真。吹笛者的下方为一吹笙箫者，其口含管哨，手指按孔的姿态也非常生动。右方第 2 身为打大鼓的老婆罗门，左手执圆头鼓槌正在击打，鼓仅见左侧面。下方残留一老婆罗门，正在弹琵琶。该图画面完整，绘制精细，为柏孜克里克石窟流失域外壁画中的精品。



附 7. 柏孜克里克第 48 窟乐器图

时 代 公元 10 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 该窟为回鹘时期洞窟,参照邻近洞窟碳-14 测定数据,其年代约为公元 10 世纪。该图于本世纪被德国人剥走,刊布于勒库克的《中亚与新疆古代晚期的佛教文物》中。画高 50.0、宽 35.0 厘米。

画面内容 这是佛龛前地面绘画,中心为一方形图案,四角有卐字,中心部分绘两尊香炉,其左有两对大钹,其右下亦有一对钹,右上方似为一细腰鼓。三对钹均系有帛带。中心方形图案外,还有吉祥童子、雁、莲蕾、贝等宝器,该图是新疆石窟中最完整的一幅地面画。



图 2·7·13 柏孜克里克第 48 窟乐器图

附 8. 胜金口佛寺奏乐图

时 代 公元 10 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 胜金口佛教寺院与石窟位于吐鲁番东 50 千米的火焰山谷口,地理座标:东经 89°33',北纬 42°55'。原来规模很大,历经破坏,所存遗址已残破不堪。1902~1913 年德国探险队到此考察与发掘,劫去大量文物,此壁画为其中之一。图高 1.18 米,宽 0.79 米。资料刊布在勒库克的《火州》中。

画面内容 图中高大的菩萨仅存半身,身上有环钏等佩饰,缠帛带,手持一长杆大莲花。菩萨右下侧,在祥云中有一伎乐童子,头上佩一兽形饰物,双手执一琵琶在弹奏。琵琶头部平直无轸,颈上有 4 柱和 2 孤柱,音箱面上开有月牙形音孔 2 个(图 2·7·14a、b)。

与弹琵琶童子相对,即菩萨右下侧,为一吹横笛的伎乐童子,头上亦有兽形饰物,光头上仅留两撮头发。童子嘴正对吹口,双手上下按指,神态十分逼真(图 2·7·14c)。

图 2·7·14a 胜金口佛寺奏乐图之一



图 2·7·14b 胜金口佛寺奏乐图之一局部





图 2·7·15 胜金口佛寺奏琵琶线图

附 9. 胜金口佛寺奏琵琶图

时 代 公元 10 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 1902~1913 年, 德国探险队先后在吐鲁地区几次考察与发掘, 劫去大量文物, 此壁画刊布在《1902~1903 年在高昌古城及其附近考古报告》中。

画面内容 图为胜金口第 6 寺院后壁一幅经变图边缘条幅画中的一身。伎乐坐在莲花座上, 戴花冠, 披帛带。抱一曲项琵琶, 右手握琴按弦, 左手执拨子弹弦。

附 10. 高昌古城奏乐图

时 代 公元 10 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 可汗堡位于高昌古城中央偏北。周长约 700 余米, 堡内西北台地存有土塔一座。塔周围尚存佛寺等遗址, 并残存壁画。可汗堡为回鹘王宫所在地。德国探险队从可汗堡劫去的文物, 刊布于格伦威德尔的《中国突厥故地的古代佛寺》中。

画面内容 可汗堡寺院的壁画图中有 5 身伎乐, 这些伎乐头戴三翅冠, 身穿圆领长袍。下方有两人呈坐姿演奏, 一人弹竖箜篌, 箜篌音箱长而宽厚, 弦约见 15 根, 左手不见, 右手食指与中指在拨弦。第二人在弹琵琶, 首部不清, 应是曲项琵琶, 尚可见覆面及 3 根弦。上方有三人立姿演奏, 第一人吹尺八, 尺八管身较长, 可见线箍及音孔。第二人吹横笛。第三人吹笙。从壁画人物、形象与出土地址分析, 此图反映的为回鹘宫廷乐队的情貌。

图 2·7·14c 胜金口佛寺奏乐图之二



图 2·7·16 高昌古城奏乐图





第八节

器皿饰绘 绘画 岩画

图 2·8·1a 和田乐器图葫芦





图 2·8·1b 和田乐器图葫芦局部之一

1. 和田乐器图葫芦

时 代 公元 17~19 世纪

藏 地 和田地区文物保管所

来 源 由和田地区文物保管所从民间征集。从刻画图案及技巧分析，专家确认为清代遗物。

形制纹饰 葫芦为新疆南部地区常见的容器。该器表面用尖细利器刻满花卉及几何形图案，十分精细。葫芦通高 29.0 厘米，最大腹径为 19.0 厘米，有残损，现经修补后下部尚留一圆形破洞（图 2·8·1a）。现存画面中共刻有 5 件乐器的形象。

两支热瓦甫和 1 支苏乃依、1 支巴拉满集中在一个长方形图案之中（图 2·8·1b）。苏乃依与巴拉满为维吾尔族民间广泛

流传的吹管乐器。刻画中的苏乃依管身和喇叭口连成一体，其正面开有 7 个音孔，并刻出了缠绕管身的丝线。倒置的巴拉满为上下直径基本相同的直通圆管。其上端横加木质腮托以便吹奏。这两件吹管乐器的形制与当代维吾尔族民间流传的完全一致。热瓦甫为新疆南部维吾尔族聚居区流传最广的拨弹乐器。图中的两支热瓦甫均为侧视图象，琴杆粗硕，上有丝线缠成的品位。

另有 1 支热瓦甫上端形象残缺，其音箱呈圆形，箱面绘有图案，音箱和琴杆连接处有两根细长的羊角形饰物伸向左右。琴杆上刻有品位（图 2·8·1c）。

图 2·8·1c 和田乐器图葫芦局部之二





图 2·8·2 叶鲁番阿斯塔那伎乐图屏风





图 2·8·3 柏孜克里克粟特文经卷奏乐图

2. 吐鲁番阿斯塔那伎乐图屏风 (6 扇)

时 代 公元 7 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1972 年于阿斯塔那第 230 号墓出土。此墓为唐代西州豪族张雄之孙、张怀寂之子张礼臣之墓。墓中出土了绢本伎乐图屏风。

画面内容 伎乐图屏风 6 扇，共画二舞伎、四乐伎，左右相向而立。二舞伎中左边的除右手残外，基本完好，另一个只存双履。四身乐伎中的一身怀抱四弦阮咸，另一身斜执箏，其余二身残损甚多，看不出所执物形状。

弹箏乐伎残高 34.5、箏残高 17.2 厘米。图中的乐伎头戴护耳平顶宝相花锦帽，红描花钿，身穿宝相花团窠锦袖衣，脚穿黑色皮靴。双手抱箏，箏可见六弦，六柱。

文献要目 金维诺、卫边：《唐代西州墓中的绢画》，《文物》1975 年第 10 期。

3. 柏孜克里克粟特文经卷奏乐图

时 代 公元 10 世纪

藏 地 吐鲁番地区博物馆

考古资料 此为回鹘文《金刚经》的残片，出土于柏孜克里克石窟。全经长约 4 米，这是其中的局部。中部的文字用金箔贴敷。

画面内容 中央经文两侧，各有一菩萨装的伎乐立于水中莲花上。伎乐有头光，着圆领紧身衣，下着裙裤，身两侧敷有连珠形装饰物。左方伎乐吹箏，右方伎乐吹笙，箏、笙均高 0.3 厘米。



图 2·8·4 洛浦山普拉奏乐图毛织物

4. 洛浦山普拉奏乐图毛织物

时 代 公元前 1 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1984 年洛浦县山普拉一号墓出土。墓地位于洛浦县城西南 14 千米，山普拉乡政府所在地南面的阶地上，处于昆仑山山前、和田河积扇上的戈壁荒野中。墓葬表面无封土堆积，墓室北边置有木尸床。尸体为男性，上穿丝、毛织物。在尸体旁边放置有陶器、木器等随葬品。奏乐马身神人图案出自尸体的羊毛织物的右裤腿上。据对该墓标本进行碳-14 测定，其年代相当于西汉。

画面内容 奏乐图毛织物残长 53.0、宽 45.0 厘米。其主题图案为一马身神人，周边辅衬 15 朵色彩和形式各异的四瓣花朵。马身神人面目清晰，方脸，高鼻。双手一前一后，持长形简管，细的一端含于嘴中，手指作按压音孔状。头盘发髻，缠巾上飘，中部扎织带，织带弯曲两折后直飘身后。肩上披风亦向后飘摆。马前蹄腾空，后蹄收回呈急驰状，神人吹奏长管乐器，勾勒出一幅快马奔腾的动人画面。从此吹奏管乐马身神人的相貌及羊毛织物本身分析，可能是从远方传入的，长管为何乐器待考。

文献要目 新疆维吾尔自治区博物馆：《洛浦县山普拉古墓发掘报告》，《新疆文物》1989 年 2 期。



5. 呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻

时 代 公元前 10 世纪

藏 地 呼图壁县康家石门子山岩峭壁下部

考古资料 1987 年，呼图壁县有关人员和新疆文物考古工作者发现了康家石门子岩刻。该地距呼图壁县约 75 千米，地处天山支脉山谷中。地理座标：东经 86°19'，北纬 43°51'，海拔 1500 多米。岩刻画总面积 120 多平方米，布满大小人物 300 多身。岩刻内容反映了古代先民的祭祀场面和追求种族繁衍、生生不息的生殖崇拜图景。该岩刻人头部用浅浮雕手法，眉弓、鼻梁、两颊均微微隆起，两眼深凹，头部以下、四肢均用减地阴刻，技法水平较高。康家石门子岩刻的发现，对认识新疆古代民族的乐舞形式有较大的参考意义。

画面内容 岩刻中有一幅双头同体人像。人高约 170 厘米。人身上部用倒三角形表示躯干，双腿向左弯曲，呈舞蹈姿态。双头同体人像表现男女交合的图形，蕴含着民族始祖和创世的观念，也是人类父母相合的象征。用舞蹈姿态表示了繁衍后代的愉悦（图 2·8·5a）。

岩刻最上部为一列舞蹈者，共有 8 身，大小错落，产生远近感。舞人头部刻划得很真实，上身呈倒三角形，两腿修长，小腿弯曲。头上有高帽，顶部插翎羽两支。肩平展，左小臂下沉，右小臂上扬，作舞蹈状（2·8·5b）。



图 2·8·5a 呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻局部之一

图 2·8·5b 呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻局部之二





图 2·8·6a 库车苏巴什佛寺遗址外景

附 1. 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒

时 代 公元 7 世纪

藏 地 日本东京国立博物馆

考古资料 1903 年日本大谷探险队的渡边哲信与堀贤雄在苏巴什佛寺进行了发掘。在西大寺遗址获得一具舍利盒（盛僧侣骨灰的容器），并与其它文物一起劫往日本。经学者研究和技术处理，发现盒盖、盒身绘有精美的乐舞画像。

苏巴什佛寺位于库车河出确尔塔格山口的西岸，西岸遗址范围很广，东岸遗址窄长。西岸的佛塔为最大建筑，现存高大的基座与踏步。中心圆形塔身已毁一半，但仍可窥其雄姿。距佛塔约 200 米，为一大寺院，舍利盒就出土于大寺遗址内。隔河相望，远处可见东岸遗址及残存的佛塔（图 2·8·6a）。

舍利盒为木质，镰制，通高 31.2、直径 37.3 厘米。盒由盒身与盒盖组成，盒盖上绘 4 身联珠纹环绕的“迦陵频伽童子”手持乐器演奏。盒身绘一列乐舞队，由 21 人组成，其中有舞蹈者 13 人，乐队 8 人。

画面内容 盒身的乐舞队中，除有几人穿舞服和戴面具者外，其余人物形象均为龟兹世俗人的装束。龟兹壁画里的供养人形象与服饰均可与其印证。

《旧唐书·西戎传》载：“龟兹国…男女皆剪发，垂与项齐。”玄奘《大唐西域记》也称龟兹“服饰锦褐，断发巾帽”。图中人物形象与此一致。舍利盒所表现的，完全是龟兹世俗乐舞生活的真实情貌。图中有各式各样的戴面具的舞蹈。唐慧琳《一切经音义》载：“苏幕遮…此戏本出西域龟兹国。至今犹有此曲。此国浑脱、大面、拔头之类也，或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状…每年七月初公行此戏，9 日乃停。土俗相传云，常此法禳厌驱趁罗刹恶鬼啖人民之灾也。”唐段成式《酉阳杂俎》也载：“龟

兹国……婆罗遮（即苏幕遮），并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。”此图与文献所记“苏幕遮”歌舞相合（图 2·8·6b）。

舍利盒盖上绘有 4 身“迦陵频伽童子”。此迦陵频伽为儿童身，身后有两只翅膀，头上有几缕头发，赤身露体，颈戴珠环，脖上还有白色珠串，双手执一笙箫在吹奏。其面部绘得很逼真，有一种严肃、认真、虔诚的神态（图 2·8·6c）。其余 3 身与前者形式基本一致，分别演奏五弦琵琶、竖箜篌和曲项琵琶。舍利盒盖绘“迦陵频伽”伎乐供养，具有吉祥与美妙的内涵。迦陵频伽原为印度神话中的能发美妙声音的鸟，即所谓“美声鸟”。佛教将其归入佛门，成为渲染佛国美妙世界的工具。佛经中称佛每逢说法时，迦陵频伽常来作乐舞。隋唐时内地佛教艺术作品中常见此鸟。日本《故实丛书》中有《唐代乐舞图》，附图中记：“迦陵频伽，天竺童舞，四人舞或二人舞。”

舍利盒身乐舞图的前面是 4 身舞者，第一身女性，内穿紧袖服，外穿圆点花外套，下摆呈弧形，下穿肥大的裙裤，双手执一舞旄。其旁为一男舞者，上身所穿与女者相同，下穿紧口裤，足登尖头靴，腰扎下甲，头戴魅头，左手正从头上揭下。舞旄斜插于身后。其后为一戴面具的舞者，从裙裤看，应为女性。其头戴披肩长方巾，面孔为青年人。第四身为男性舞者，头戴盔冠，有长须面具，很像一位将军。其右腿直立，左腿上提，似京剧中的“起霸”姿势（图 2·8·6d）。

与上图相连第一人为戴兔形面具的女舞者，舞姿与前者相同，只是提起右腿。接着是一位戴船形帽面具的男舞者。其前四人手牵着手。后面一身为女舞者，头戴竖耳勾鼻面具，双手各执一帛巾，右手帛巾与其前舞者共握。左手帛巾与其后舞者共握。其后舞者面具为一老者，身穿蓑衣样服装。又其后是一个持棍、穿布满花点衣裤、头戴竖耳勾鼻面具的舞者（图 2·8·6e）。



在舞蹈者之后，是一组乐队。最前面的是两个儿童抬一大鼓，后有一乐手击鼓。大鼓描绘得比较细致，鼓身为弧形条木拼制，条木之间有燕尾榫连结。两端鼓面周沿各有铆钉一圈。鼓手眉清目秀，身穿龟兹式外套，扎联珠纹腰带，腰间佩剑，头发后还扎一巾带，双手执桴上下击打。两位抬鼓儿童双手握杠，耸肩抬鼓，均回首张望鼓手。两人均作赤脚，这与“苏幕遮”每年七月举行的时节相符合。以大鼓为先导，后面是弹竖箜篌的乐手。乐手剪发，有小髭，英俊潇洒，服饰与前略相同。所持竖箜篌音箱头部呈弯角状，正面可见音孔，尾端插入腰带中，这个细节描绘了乐手站立与行走时持奏竖箜篌的情况。乐手双手在弹箜篌弦。其后一人所弹为弓形箜篌，箜篌弯杆已不清，仅见音箱部分，为一斜侧面。此在龟兹石窟的弓形箜篌壁画中是很少见的（图2·8·6f）。

在弓形箜篌之后是一吹排箫的乐手，双手执12管排箫。排箫前短后长，两端各有箴篴一道。这种排箫已接近中原制式。后面是击打鸡娄鼓和

播鼗鼓的乐手。鸡娄鼓挂于乐手左腋下，乐人右手执桴击打，左手举鼗鼓播击。这种演奏方式，正是史籍上所载的情景。乐队最后一人为吹铜角者，铜角中腰向上弯曲，角口很大。有关龟兹铜角的文物资料，这是唯一的一例。《唐书》中记载宫廷“高昌乐”中有铜角，“龟兹部”不设。此图像说明，在龟兹本地民间乐舞活动中也使用铜角。

乐舞图中一组8人的乐队，虽不一定是龟兹乐队的全貌，但展示了龟兹乐队某种组合关系和演奏形式，是不可多得的真实资料。全图最后是一位为舞棍者，戴面具，穿有尾巴的服装。其身前有一位儿童，身后有两个儿童，他们都在击掌助兴。此舞者似为“压轴”表演（图2·8·6g、h）。

文献要目

①〔日〕熊谷宣夫：《库车发现的舍利容器》，《美术研究》日文版161期。

②霍旭初：《龟兹舍利盒乐舞图》，《舞蹈论丛》1985年4期。



图2·8·6b 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒



图 2·8·6c 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒盖奏箏箏图



图 2·8·6d 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之一

图 2·8·6e 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之二

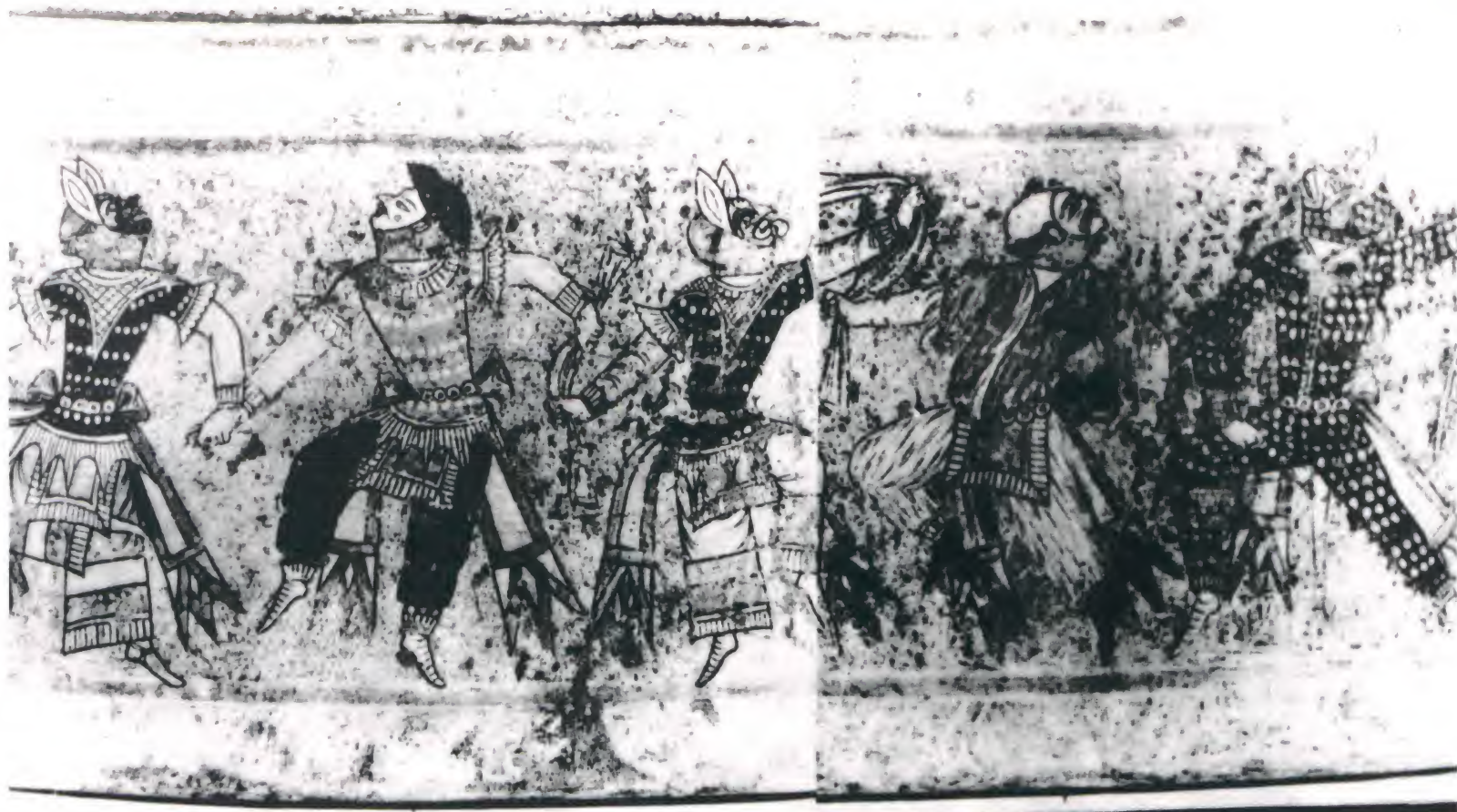




图 2·8·6f 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之三

图 2·8·6g 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之四





图 2·8·6h 库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐展开图

附 2. 吐鲁番阿斯塔那乐舞纸画

时 代 公元 5 世纪

藏 地 印度德里中亚博物馆

考古资料 阿斯塔那古墓群位于高昌古城西北约 2.5 千米，从阿斯塔那村一直延伸至火焰山麓，东西宽约 1000 米。这里埋葬的主要是高昌郡时期至唐代的汉族达官贵族。此图出于高昌郡时期的墓葬，故年代为公元 5 世纪。

画面内容 该图反映古代高昌贵族生活情貌。画面右上部为主人，手持团扇跪坐在台床上，身后有一侍女，墙上挂有弓箭。床前跪一侍女，左手将一碗递给主人，右手执一勺。侍女右侧亦跪坐二人，似为贵族人物。图中部为乐舞伎人。最前面为一女舞伎，其双肩端平，水袖下沉。后面跪坐二乐手，一作单手击鼓状，一在吹奏尺八。尺八极长，上可见 7 孔。图左下方还绘有牛车、锅灶等生活用具。右下方为一跪俯吹火的佣人（图 2·8·7）。



图 2·8·7 吐鲁番阿斯塔那乐舞纸画



附 3. 吐鲁番阿斯塔那奏乐仕女绢画

时 代 公元 7 世纪

藏 地 印度德里中亚博物馆

考古资料 此图出土于吐鲁番市阿斯塔那唐代墓葬。为本世纪初英国斯坦因挖掘出土。

画面内容 此为残片拼凑起来的仕女图，其形象为唐代女性。中间一身手执一阮咸，其琴首有一花形装饰，琴杆上可见 4 个品柱。音箱外缘有花边。敦煌壁画中也有形制与此近似的阮咸。

图 2·8·8 吐鲁番阿斯塔那奏乐仕女绢画





图 2·8·9 吐峪沟不鼓自鸣乐器绢画

附 4. 吐峪沟不鼓自鸣乐器绢画

时 代 公元 7~8 世纪

藏 地 日本

考古资料 1912 年日本大谷探险队桔瑞超与吉川小一郎在吐峪沟考察与发掘，获取大量文物，此图为其中的绢画残片。资料刊布在《西域考古图谱》中。

画面内容 这些不鼓自鸣乐器绘在经变画的上方，画中央为结跏趺坐的佛，由于残破，两侧人物不全，故事内容不详。不鼓自鸣乐器绘在佛顶部圆形咒文的左右。该图是左侧的乐器，可辨认出横笛、细腰鼓和拍板。横笛绘出 8 孔，细腰鼓两端鼓面用绳索拉住。拍板有 7 片。3 种乐器均扎有帛带，飘逸于虚空。



附 5. 吐峪沟伎乐绢画 (1)

时 代 公元 8 世纪

藏 地 日本

考古资料 绢画。上部为经变图的下侧伎乐，下部为汉文榜题，中有“大历六年（771 年）四月十八日”字样。1912 年日本大谷探险队桔瑞超、吉川小一郎将此图劫往日本。资料刊布在《西域考古图谱》中。

画面内容 这是阿弥陀净土变中伎乐的局部，仅存完整的两身伎乐。一伎乐在弹竖箜篌，一伎乐在吹笙。后面一伎乐弹琵琶，现仅见琵琶的局部。伎乐下方是栏杆和水池，池中有莲花，外栏杆上立一仙鹤。此图的结构和人物形象与敦煌经变图十分相似。

图 2·8·10 吐峪沟伎乐绢画 (1)





附 6. 吐峪沟伎乐绢画 (2)

时 代 公元 8 世纪

藏 地 日本

考古资料 绢画。1912 年日本大谷探险队桔瑞超与吉川小一郎在吐峪沟考察发掘，劫走一批文物，此残片刊布于《西域考古图谱》中。

画面内容 残片中仅见 3 身伎乐的头部，最下 1 身伎乐左肩托举鸡婆鼓，鼓前窄后宽，体积较大，鼗鼓为一柄二鼓，其形制与克孜尔石窟图像一致。鸡婆鼓放在肩上，在敦煌莫高窟经变图伎乐中可见。此应为来自中原的一种击奏形式。

图 2·8·11 吐峪沟伎乐绢画 (2)





附 7. 雅尔湖奏火不思麻布画

时 代 公元 7~8 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 该画出土于雅尔湖石窟，为麻布画。本世纪初德国探险队挖掘后运往德国。

画面内容 图为“鬼子母因缘”故事。故事梗概是：印度王舍城有一怀孕牧牛女，因赴盛会而堕胎，因而发下恶愿，于来世食尽王舍城幼儿。后降生为夜叉，名诃梨帝，汉意鬼子母，后与男夜叉结婚生儿女五百。鬼子母每日捕食一幼儿，但对自己的儿女却倍加爱护。城中人无奈请佛解救，佛用神力将鬼子母之儿女藏匿起来，鬼子母向佛索儿，佛向其讲作恶

受报的道理，鬼子母大悟，后成为佛教守护幼儿之神，其形象发展成为美丽的女性。在佛教造像里，鬼子母怀抱一小儿喂奶，身边有很多幼儿。此图中的女性形象即为鬼子母，她坐于“宣”字座上，有头光，头上敷披巾，身穿红色长袍，上有田字花纹。怀中抱一小儿，左手托乳喂小儿。鬼子母左右有 8 身裸体儿童。儿童中有玩耍的，有弹乐器的（图 2·8·12a）。

其中一裸体小儿坐于地上，头向右略侧，双手抱火不思弹奏。火不思有 4 轸，音箱下部为圆形，上部有棱角，颈部弯曲。其形制与《大清会典图》所载相似（图 2·8·12b）。



图 2·8·12a 雅尔湖鬼子母因缘麻布画



图 2·8·12b 雅尔湖奏火不思麻布画



附 8. 吐鲁番拜西哈尔奏琵琶图刺绣

时 代 公元 8 世纪

藏 地 日本

考古资料 拜西哈尔石窟位于柏孜克里克石窟北 2000 余米木头沟村的南山坡上。地理座标：东经 89°29′，北纬 42°53′。共有洞窟 5 个，窟前为一寺院遗址。1912 年日本大谷探险队的桔瑞超和吉川小一郎在拜西哈尔考察与发掘，运往日本一批文物，有关资料发表在《西域考古图谱》中。

画面内容 一身伎乐天人抱曲项琵琶腾空而来，天人头戴花冠，臂着钏饰，双腿高翘，下有祥云托起。琵琶音箱有月牙形音孔，并有 3 道饰纹，可见 4 根弦。天人左手握琴颈，右手用指弹拨。

图 2·8·13 吐鲁番拜西哈尔奏琵琶图刺绣

附 9. 高昌古城摩尼教书卷奏乐图

时 代 公元 9 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 此图发现地为高昌古城 K 寺（德国人编）内，K 寺系摩尼教的寺院，本世纪初被德国探险队挖掘出土，同时劫走一批文物。

画面内容 此残页为摩尼教书卷的插图，上方有红色回鹘文 5 行，下方有黑色回鹘文 3 行，文中有回鹘王头衔题记。回鹘人在入主高昌前曾信仰过摩尼教，西迁高昌后，大约于 9 世纪末改信佛教。K 寺后即改为佛教寺院。图的上方绘有跪坐着的二人。左面一人头戴回鹘冠，披长发，叉手而坐。右面一人在弹曲项琵琶。





图 2·8·14 高昌古城摩尼教书卷奏乐图





第九节

雕塑 乐舞俑



图 2·9·1 洛浦苏尔库木伎乐陶片

1. 洛浦苏尔库木伎乐陶片

时 代 公元 7 世纪

藏 地 和田地区文物保管所

考古资料 1984 年出土于洛浦县苏尔库木遗址。该遗址位于洛浦县恰尔巴格乡西北，地处玉龙喀什河东岸台地。遗址范围南北约 3 千米，东西约 1 千米，分布着大量的居住遗址和佛寺、佛塔等遗迹，地面散落着丰富的陶片，还出土过大量石、铜、铁质文物。

形制纹饰 陶片似为陶质器皿的残片，高 3.5、宽 3.7 厘米，质地为红土烧陶。陶片上的伎乐像为浮雕，外有一个联珠纹的圆圈为装饰。伎乐怀抱五弦琵琶，头戴冠，披帛带，下部残。左手握琴颈，右手拨琴弦。从陶片的纹饰上看，图像似用印范压制，然后焙烧而成。



2. 和田巴勒玛斯伎乐陶片

时 代 公元7世纪

藏 地 和田地区文物保管所

考古资料 1984年出土于和田县巴勒玛斯遗址。遗址位于和田市拉斯奎镇巴勒玛斯村和田至墨玉公路北侧的黄土台地。其东有一条南北流向的小河，北为波状沙丘。遗址东西长约1000米，南北宽约600米，风蚀的地表散露着居民区、佛寺、冶铸、制陶等遗址和墓葬遗迹。从遗址中出土过各类五铢钱、龟兹小铜钱和唐“开元”铜钱，为遗址的断代提供了依据。

形制纹饰 陶片似为一个破碎器皿的残片。由红土烧制，高10.5、宽8.5厘米。上面浮塑栏台、宫廷建筑柱头和一个怀抱弓形箜篌的伎乐。箜篌长3.0厘米，张弦3根。伎乐天人右手托琴下部，左手握琴杆，头部略仰向前上方。



图2·9·2 和田巴勒玛斯伎乐陶片

3. 和田约特干伎乐陶片

时 代 公元8世纪

藏 地 和田地区文物保管所

考古资料 1983年，在和田县约特干遗址出土了一批奏乐陶俑和伎乐陶片。约特干遗址位于和田市西11千米处的巴格其乡艾拉曼村境内，地理座标：东经79°48′，北纬37°06′，总面积10平方公里。对于约特干称谓的来源，有“此地葬有圣人”、“被厚厚的泥土复盖的古迹”、“王者之乡”等不同的说法。该遗址地面无任何古建筑，历代出土文物均来自距地表5米以下厚厚的文化层。主要有陶俑、陶器残片、古钱、玻璃片、珠子、金质铸像、金片、玉块等。

形制纹饰 陶片似为一手制器皿的碎片，高3.0、宽2.7厘米。质地为粗砂红陶。碎片上凸塑有一吹排箫的乐人，其造型较为抽象、粗糙。乐人呈坐姿，双脚交叉，两手抱一排箫置于唇下。排箫上刻出5根管状纹路。

图2·9·3 和田约特干伎乐陶片





4. 库车依其克里克伎乐陶片

时代 公元8世纪

藏地 库车县文物保管所

考古资料 1983年9月23日出土于库车县牙哈乡玛扎巴赫石窟西北依其克里克古遗址。

形制纹饰 浮雕伎乐的头部及足部均已残失。现存部分高9.0、宽5.0厘米。伎乐双手似拿一箏箏正在吹奏，下身穿一菱格花纹短裤，左腿微蜷曲。



图2·9·4 库车依其克里克伎乐陶片

5. 库车哈尼喀塔木伎乐陶片

时代 公元7~8世纪

藏地 库车县文物保管所

考古资料 1985年6月12日出土于库车县哈尼喀塔木乡大故城西北约400米处的排碱渠边沿。

形制纹饰 伎乐浮雕总高10.0、宽7.0厘米。浮雕中间坐的是满脸胡须仰面大笑的婆罗门，两边各有一人。右边仅存两只手在弹琵琶，左边仅存一只手，似执犀角杯状。



图 2·9·6 和田巴勒玛斯口技俑



图 2·9·5 库车哈尼喀塔木伎乐陶片

6. 和田巴勒玛斯口技俑

时 代 公元 7~8 世纪

藏 地 和田地区文物保管所

考古资料 1984 年出土于和田县巴拉玛斯遗址。参见《和田巴勒玛斯伎乐陶片》。

形制纹饰 陶俑以黄泥烧制。下肢残缺，头部完整，阴刻头发，双目圆睁，猴形嘴，左手抬至嘴边，作吹口技状。



图 2·9·7a 和田约特干弹琵琶俑之一



图 2·9·7b 和田约特干弹琵琶俑之二



图 2·9·7c 和田约特干弹琵琶俑之三

7. 和田约特干伎乐俑（9件）

时代 唐

藏地 和田地区文物保管所

考古资料 1982年出土于和田约特干遗址，参见《和田约特干伎乐陶片》。

形制纹饰 约特干共出土了9具奏乐陶俑。4具为弹琵琶陶俑，其中3具为黄泥烧制，1具由灰土烧制。第一具俑高2.5厘米。头与下肢残缺，但琵琶与弹奏的右手均很清晰，琴弦用阴刻显出（图2·9·7a）。第二具高1.8、宽1.7厘米。头、下身及左臂均残，右手抱琵琶呈拨弦状。琵琶颈、首残，椭圆形音箱上可见阴刻的琴弦及系弦用覆手（图2·9·7b）。第三具高2.0厘米。陶俑头部及下身残，右手呈拨弦状，左手顺琴杆平展。琴杆上刻有3条阴影，似象征琴弦（图2·9·7c）。第四具由泥条捏制，高1.8厘米。陶俑左腿残缺，双膝跪地。右手持琴，左手拨弦（图2·9·7d）。4具俑中琵琶均横置胸前。

吹排箫俑共有2具。第一具以红土烧制，陶俑头部残。赤



身裸体，双膝跪地，双手持排箫。排箫高 1.0、宽 1.0 厘米，由五管组合而成（图 2·9·7e）。第二具由灰土烧制。陶俑双膝跪地，腰间围一短小带点裙裤，头部高仰作吹奏状，形象生动。双手持被放大和夸张了的扁饼状排箫，箫身压有 12 条印痕表示箫管（图 2·9·7f）。

3 具击鼓陶俑形象各异。第一具以红土烧制。陶俑似作跪状，腿部残失，上身肌肉浑圆粗壮，头盘一圆髻，双目呈圆形，并可见点状瞳仁。左手举在嘴前，残缺的右手似在托鼓。鼓形扁圆，表面光洁。俑高 2.2 厘米（图 2·9·7g）。第二具似由灰泥条捏就烧制而成。俑高 3.5 厘米，头部及右臂残，双膝跪地。鼓置于乐俑腰部，鼓直径约 1.5 厘米。乐俑左手敲击鼓面。鼓身有 3 条阴刻深线，似表明鼓两面的共鸣膜面由牛（羊）筋绑拉而成（图 2·9·7h）。第三具由红土烧制。俑的头部以阴刻深沟表示鼻部，其两边的眼睛和鼻孔均以阴刻圆圈表示。左手高举，右手呈击鼓状（图 2·9·7i）。

这些陶俑塑法粗陋、简炼，形象稚拙、可爱。



图 2·9·7e 和田约特干吹排箫俑之一



图 2·9·7d 和田约特干弹琵琶俑之四



图 2·9·7f 和田约特干吹排箫俑之二



图 2·9·7g 和田约特干击鼓俑之一



图 2·9·7h 和田约特干击鼓俑之二



图 2·9·7i 和田约特干击鼓俑之三



8. 吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑

(6 件)

时 代 公元 7~8 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1993 年出土于吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓(参见《吐鲁番阿斯塔那琵琶》)。经考证,该墓是鞠氏高昌左卫大将军张雄夫妻的合葬墓。墓中共清理出彩绘木俑和绢衣木俑 70 余件,多为仪仗人马,也有一些小型百戏傀儡俑。

造型工艺 阿斯塔那 206 号墓出土的戏弄俑形态生动,制作精美。这些绢衣木胎俑有男有女。男俑表情幽默,似为丑角。女俑头梳双髻,额描花钿,青黛柳眉,凤眼低垂,脸颊上淡抹胭脂,朱唇含笑,腭面迷人。俑高约 30 厘米,所着衣、裙花色多样,宛如真人,与唐人“以雕木为戏,丹腹之,衣服之”的记载相符。可见其不是一般藏于墓室的明器,而是“雕木为戏”的傀儡,其表演内容即唐代盛行的戏弄。

图 2·9·8a 吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑之一 (3 件)





图 2·9·8b 吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑之二

图 2·9·8c 吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑之三 (2 件)





图 2·9·9 吐鲁番阿斯塔那第 224 号墓吹笛俑

9. 吐鲁番阿斯塔那第 224 号墓吹笛俑

时 代 唐

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1973 年出土于吐鲁番阿斯塔那第 224 号墓（参见《吐鲁番阿斯塔那琵琶》）。

造型工艺 俑泥质。高 16.8 厘米，头戴黑色幞头，身穿黄色圆领窄袖长袍，腰系黑带，足蹬黑色长靴，坐在黑色腰鼓形圆凳上。头微向左转，双唇微启，两臂曲肘前举，手呈一前一后势。虽然所持乐器已失，但从泥俑的手势、坐式、口形及神态可以看出，此俑正在吹奏横笛。



10. 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓乐舞、戏弄俑(15 件)

时代 公元 7~8 世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1960 年出土于吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓。墓中同出琵琶*1 件,细腰鼓*2 件。参见《吐鲁番阿斯塔那琵琶》。

从这个墓穴中出土的大都为泥俑,为数极多,也有一些木俑。已经修整复原的达 140 件之多,种类有骑马俑、男女立俑、武士俑、大小马俑、镇墓兽等。其中包括舞俑、戏弄俑、大面舞俑、马舞俑、狮舞俑、黑人戏弄俑、顶竿倒立杂技俑及奏乐俑等。

造型工艺 这些泥、木俑一般都是塑(雕)成形后,再敷以红、绿、白为主的色彩。舞俑 2 件。出土时双臂已断,后经修复。其中左俑通高 14.8 厘米,头戴黑色幞头,身穿翠绿色圆领束腰长袍,脚蹬黑色皮靴。右俑通高 15.4 厘米,头戴黑色幞头,身穿砖红色圆领束腰长袍,脚蹬黑色皮靴。面部丰满,略带微笑。双臂高举(图 2·9·10a)。

另一女俑高 12 厘米左右,穿绿色裙,着红衣,戴风帽,仰头眯眼,张嘴露笑。右手屈前上,左手撇向后面,作摇摆状。臀、腿作移动姿势,一副妇女装饰。但从突起的粗壮颧骨及蓄有髭须的特征,才知是一位男扮女装的演戏者。另一舞俑与之相配,戴幞头,双手分开,手掌向前,作上举。穿蓝绿色长袍,系红腰带,着黑靴,脚呈跣状。从其动作看,似乎在表演某种舞蹈。有学者认为该两俑应合在一起,是唐代著名乐舞《踏谣娘》(图 2·9·10b)。

图 2·9·10a 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓舞蹈俑(2 件)





图 2·9·10b 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓戏弄俑



图 2·9·10c 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓大面武士俑

图 2·9·10d 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓马舞俑





大面武士俑 1 件，高 10.2 厘米，上身穿紧袖白地绿彩衫，外罩斜领对襟半臂，腰系带。下着白色长裤，外罩绿色战裙，足蹬黑色长筒靴。双臂向两侧悬起，右臂向下斜伸，左臂微抬，曲肘下垂，双手握拳，手中原握物器已失，但存握孔。左腿下蹲，右腿向右斜伸作弓箭步，体态矫健。头戴变形幞头，脸部造型极为夸张：凸眼高鼻，短须连腮，怒目圆睁，似胡人张口呼啸。此俑的形貌、身段、服饰，与文献所载唐代伎乐中的“大面”舞相似（图 2·9·10c）。

马舞俑和狮舞俑各 1 件。马舞俑通高 12.8、马长 13.6 厘米。马作白色，腹中空，下面露出的马蹄是 4 只人足，说明该

“马”实由两人装扮而成。马背上骑一头戴黑色幞头，身穿绿衣，足蹬黑靴的人。此人双腿向前夹紧马身，身体前倾，右臂高举，左臂曲肘握拳，作舞蹈表演动作（图 2·9·10d）。狮舞俑高 12.0、长 10.0 厘米。狮子的头部与身躯连为一体，全身外表压制出细密的弯曲条纹以象征狮身松软卷曲的披毛。狮子双目圆睁，眼球凸突，口大张，露出红舌白齿。狮腹中空，下亦露 4 只人足（人腿上也压制出条纹），说明这是由两人扮演的模拟狮舞。原涂的毛色大多已脱落，只能看到通体先施的白色，局部还可看出加涂的淡绿色（图 2·9·10e）。

图 2·9·10e 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓狮舞俑





图 2·9·10f 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓黑人俑



图 2·9·10g 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓顶竿倒立俑



黑人俑 1 件，通高 11.2 厘米，是在木棒表面绑草并缠上麻线作为骨架，敷泥塑造后再作精细刻划，加工抛光，彩绘而成。色彩以桔红、绿、黑为主。该俑蓄黑色卷曲短发，面部丰满，轮廓清晰，双目炯炯有神。其上身裸露，下身着桔红色短裤，右手平举，左手下曲，双手间持一木棍。右腿直立，左腿弯曲点地，双腿之间的空隙呈三角形，两脚交叉成丁字。整个人物造型真实、生动，比例协调。从肤色、发型、身躯和容貌特征等各个方面来看，都和史书所载唐代活跃于西域的“昆仑奴”（黑人）相同（图 2·9·10）。该泥俑与狮舞俑出土于同一个墓穴。唐代文献及诗文中对马舞、狮舞描述甚多。阿斯塔那第 336 号墓中出土的狮舞俑与中国现在各民族民间广为流传的狮子舞在造型、表演方式等诸方面皆基本相同。

阿斯塔那墓葬群中尚出土一些杂技俑，出土于 336 号墓的有顶竿倒立俑。俑木雕，高 26.8 厘米。表面原绘有彩色，因长期埋藏于地下，出土时敷彩已全部脱落，露出木质本色。俑由

上下两部分组成。下部为一身体粗壮、身穿和尚领掩襟上衣、头系巾帽的青年男子，其右手取山膀位，平推掌成十字以保持身体的平衡。双腿自大腿根部及左臂残缺。俑面部扁平圆胖，双目平视前方，双唇紧闭，头顶一圆木竿，神态高度集中。竿顶为一倒立男童，左手撑竿，右手悬空，双脚竖直。其双目前视，头微向前抬以掌握身体平衡。动作协调优美，但右手、左脚残缺。杂技在古代称作百戏，西域是中国古代杂技艺术的发源地之一，自汉至唐，戴竿、绳技、寻橦等艺人都有很高的技巧。本木俑应是寻橦技的真实写照（图 2·9·10g）。

吹排箫泥俑高 8.7 厘米，头戴幞头，身着圆领窄袖长袍。局部剥落，五官只剩鼻子的轮廓。原涂绘的色彩也依稀难辨。俑人双臂曲肘向两侧悬起，双手在胸前平举。虽然所执乐器已失，但从泥俑的手势和神情上可以看出，俑正在吹奏排箫（图 2·9·10h）。

图 2·9·10h 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓吹排箫俑





该墓中出土泥俑的头像有着不同的形象和表情。其中一具泥俑戴高毡帽，高鼻深目，眼睑垂下，眉毛浓黑，通到额上。额上有深槽，颧骨较高，鼻蓄撇形须，下颌留浓密的络腮胡，嘴唇涂胭脂。塑像神态维妙维肖，具有典型的西域胡人特点（图 2·9·10i）。

另一个泥塑头像，戴幞头，窄额挤眉，双目圆睁前视，面部丰满，嘴紧闭并涂胭脂，表情似笑非笑，似为戏弄中的丑角（图 2·9·10j）。

还有一具戴卷沿圆顶毡帽，额骨突起，眉毛上提，鼓目注视，鼻梁端直隆起，高颧骨，蓄髭须，嘴半开露出两牙，显出一种诙谐滑稽的神情（图 2·9·10k）。

另一个俑头也为西域民族特有的形象。俑戴高毡帽，鼻呈

鹰钩形，前突。目大而深，唇上绘长八字胡，嘴小下颌短，面部表情严肃（图 2·9·10l）。

另一个高 16.6 厘米的俑头盘高髻，髻向前突，额上尚留一撮发。前额下有一横凹印，面部丰满，细眼斜向上看，厚唇紧闭作微笑状。从面部看，接近中原汉人形象。原面部涂白粉，现已部分脱落（图 2·9·10m）。

文献要目

①新疆社会科学院考古研究所编：《新疆考古三十年》，新疆人民出版社 1983 年版。

②新疆维吾尔自治区博物馆：《新疆维吾尔自治区博物馆》，文物出版社 1991 年版。

图 2·9·10i 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之一





图 2·9·10j 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之二



图 2·9·10l 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之四



图 2·9·10k 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之三



图 2·9·10m 吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之五



图 2·9·11 和田约特干击钹吹笛伎乐陶片

附 1. 和田约特干击钹吹笛伎乐陶片

时 代 公元 4~5 世纪

藏 地 英国伦敦不列颠博物馆

考古资料 该陶片系 1900 年英国斯坦因从和田约特干古城挖掘携走的,刊布于斯坦因的《塞林迪亚——中亚和中国西部考察详细报告》中。

造型工艺 该残陶片高 12.0、宽 13.5 厘米。陶片用浮雕刻出人物与图案,然后烧制。陶片上部有两块长方形装饰纹,下面是卷条珠纹边饰,中部为两个拱形龕楣,龕楣间有联珠式圆形花饰。两龕楣间有柱头连接。下部为一条栏楯。龕中间有两位半身伎乐,一在击打铜钹,一在吹横笛。乐器形态较为粗拙。内容似为天宫伎乐,可能为寺院某处的装饰品。



附 2. 克孜尔伎乐天人木雕 (2 件)

时 代 公元 6~7 世纪

藏 地 德国柏林民俗博物馆

考古资料 该两身木雕伎乐天人,原埋于克孜尔石窟塌陷的土中,本世纪初德国探险队在克孜尔石窟考察时,挖掘出土后携往德国。据德国人发表的材料,其时代定为公元 6~7 世纪。

画面内容 在克孜尔石窟,木雕伎乐天人是装在石窟内主室两壁上方的。从现存一些大型中心柱窟壁上的残孔看,当年上面嵌有木桩,上铺木板,板上或塑泥像,或放本雕像。此部位应是“天宫伎乐”的位置。这两尊木雕或即天宫伎乐的一部分。击鼓伎乐天人为正面。伎乐天人似为坐姿,鼓挟于左腋下,右手残缺,但应为击打状。木雕刀法简炼,形态生动。此木雕残高 10.9 厘米 (图 2·9·12a)。

另一身弹竖箜篌的伎乐天人,所执的竖箜篌音箱宽而弯曲,有横杆与支撑杆,刻出 7 根弦。伎乐天人右手正在拨弦。天人眼睑下垂,似在向下观看,神态肃穆,袒露的肩与胸很有弹性,类似泥塑效果。此木雕高 9.5 厘米 (图 2·9·12b)。

图 2·9·12a 克孜尔伎乐天人木雕之一



图 2·9·12b 克孜尔伎乐天人木雕之二





第十节

唱本

1. 焉耆锡克沁《弥勒会见记》焉耆文唱本

时代 公元5~6世纪

藏地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1975年出土于焉耆县城西南30千米的锡克沁佛寺遗址。《弥勒会见记》主要描写佛祖释迦牟尼成道之后,婆罗门波婆离受天神启示,派弟子弥勒前往正觉山拜佛祖为师,见到佛祖三十二相神变之后,弥勒依法成道,被指定为未来佛的故事,其间还穿插阐述了许多佛教的哲理。这个文本中有人物、有地点、有情节,还标示出了 Mandodharinam 和 Vilumpagatinam 两个曲牌名。据季羨林先生考证,紧接在曲牌名之后的段落应

该是能够吟唱的诗歌。据此,有些学者指认这是一部集诗歌、戏剧、音乐为一体的综合性剧本,也有学者认为这个文本属于叙事说唱的文学台本。

形制纹饰 唱本现仅发现2页,每页残长21.0、宽18.5厘米。上面从左向右横写8行工整的焉耆文。纸呈褐黄色,其文字似用硬笔蘸黑墨写成。

文献要目 新疆维吾尔自治区博物馆:《新疆维吾尔自治区博物馆》,文物出版社1991年版。

图2·10·1 焉耆锡克沁《弥勒会见记》焉耆文唱本



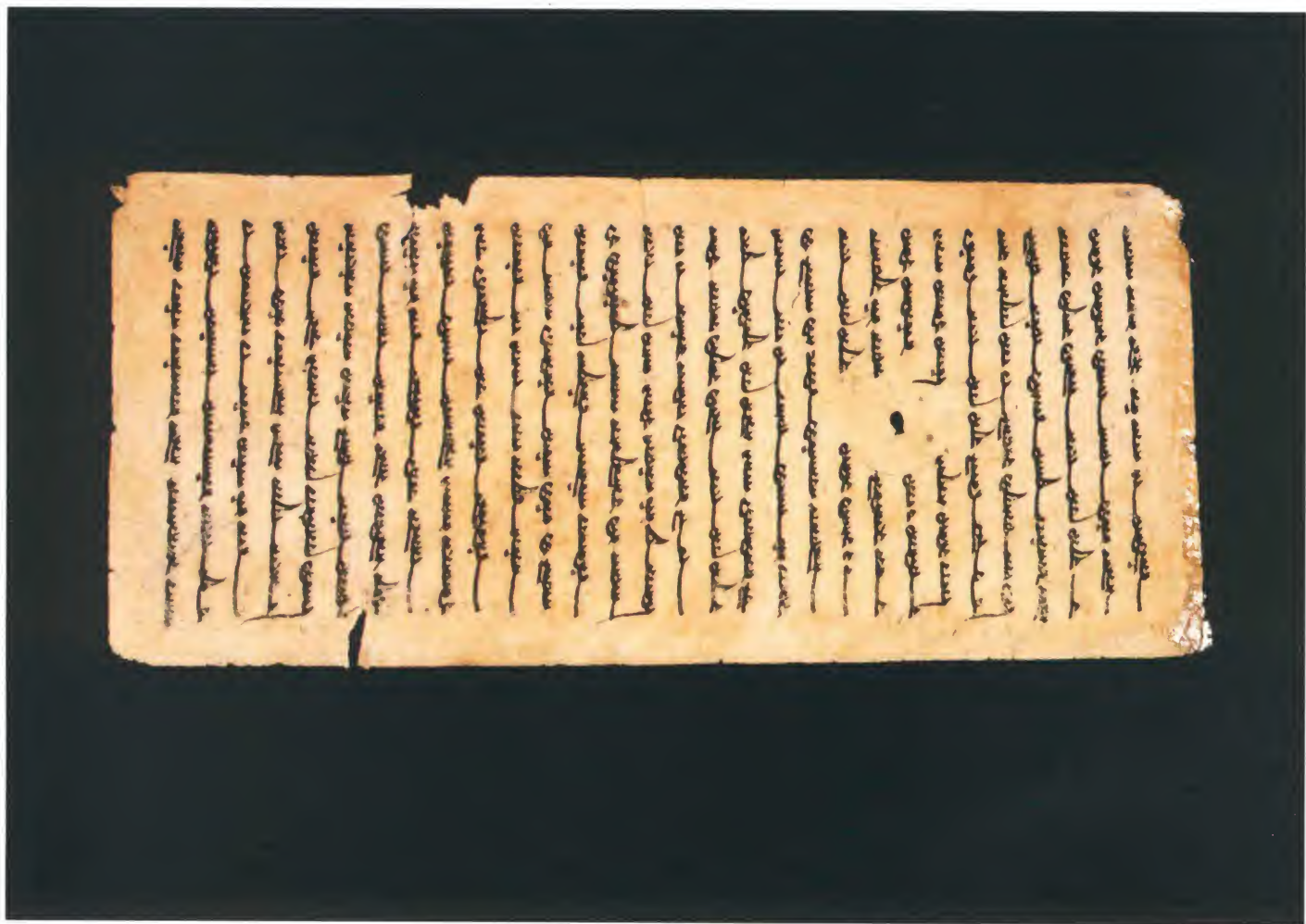


图 2·10·2 哈密巴什托拉《弥勒会见记》回鹘文唱本

2. 哈密巴什托拉《弥勒会见记》

回鹘文唱本

时 代 公元 8~11 世纪

藏 地 新疆维吾尔自治区博物馆

考古资料 1959 年 4 月哈密市天山公社脱米尔大队巴什托拉的维吾尔族牧民在脱米尔提附近的山坡上放牧时所得。该唱本是据焉耆文本《弥勒会见记》翻译而成，是中国现存最早的回鹘文手抄作品。原文长达 27 幕，现存 25 幕及以施主名义而作的序文。其产生的时间在公元 8~11 世纪。回鹘文本《弥勒会见记》的内容及表演形式均和焉耆文本相同。

形制纹饰 唱本共 293 页（586 面），每页长 41.5、宽 21.7 厘米，两面皆有竖写而成的 30 或 31 行工整美观的古代回鹘文。纸质较硬，呈褐黄色，文字似用硬笔蘸黑墨写成。每页左侧都用黑色回鹘字注明了页数，在第 7 行与第 9 行之间还用淡墨画有直径为 4.6 厘米的小圆，圆心留有直径为 0.5 厘米的小孔，似为钉书而用。有些幕前还用黑、红两色字标明了场地。



附录

图片索引

图 1·1·1	民丰尼雅杏核哨	9	图 2·1·7b	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图及说法图全景	35
图 1·1·2	巴楚脱库孜萨来骨笛	10	图 2·1·7c	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之一	36
图 1·1·3	鄯善三个桥横笛	10	图 2·1·7d	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之二	36
图 1·1·4a	墨玉库木拉巴特陶埙（俯视）	11	图 2·1·7e	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之三	37
图 1·1·4b	墨玉库木拉巴特陶埙（侧视）	11	图 2·1·7f	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之四	37
图 1·1·5	南疆苏乃依（唢呐、2 件）	12	图 2·1·7g	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之五	38
图 1·1·6	北疆唢呐	12	图 2·1·7h	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之六	38
图 1·2·1	且末扎滚鲁克竖箜篌	13	图 2·1·7i	克孜尔第 38 窟右壁天宫伎乐图之七	39
图 1·2·2	吐鲁番阿斯塔那琵琶	14	图 2·1·7j	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之一	39
图 1·2·3a	库车艾捷克	14	图 2·1·7k	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之二	39
图 1·2·3b	库车艾捷克形制图	14	图 2·1·7l	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之三	40
图 1·2·4	南疆艾捷克	15	图 2·1·7m	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之四	40
图 1·2·5	洛浦爱西塔勒	15	图 2·1·7n	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之五	40
图 1·2·6	莎车卡龙	16	图 2·1·7o	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之六	41
图 1·3·1	吉木萨尔破城子铁钟	17	图 2·1·7p	克孜尔第 38 窟左壁天宫伎乐图之七	41
图 1·3·2	巴里坤铁钟	18	图 2·1·8a	克孜尔第 38 窟右壁说法图中的伎乐天人之一	41
图 1·3·3	金刚铃	19	图 2·1·8b	克孜尔第 38 窟右壁说法图中的伎乐天人之二	42
图 1·3·4a	玉磬之一	20	图 2·1·8c	克孜尔第 38 窟左壁说法图中的伎乐天人之一	42
图 1·3·4b	玉磬之二	20	图 2·1·8d	克孜尔第 38 窟左壁说法图中的伎乐天人之二	42
图 1·3·5	乌鲁木齐圆磬	21	图 2·1·8e	克孜尔第 38 窟左壁说法图中的伎乐天人之三	42
图 1·3·6	奇台铜钹	22	图 2·1·9	克孜尔第 47 窟伎乐天人	43
图 1·3·7	吐鲁番阿斯塔那细腰鼓（2 件）	23	图 2·1·10	克孜尔第 60 窟奏琵琶图	44
图 1·3·8	库车苏巴什铜鼓	23	图 2·1·11	克孜尔第 63 窟奏箜篌图	44
图 1·3·9	南疆双面皮鼓	24	图 2·1·12a	克孜尔第 69 窟奏箜篌图	45
图 1·3·10	南疆达普（手鼓）	24	图 2·1·12b	克孜尔第 69 窟奏琵琶图	46
图 2·1·1a	克孜尔石窟谷西区外景	26	图 2·1·12c	克孜尔第 69 窟奏琵琶图局部	46
图 2·1·1b	克孜尔石窟透视图	27	图 2·1·13a	克孜尔第 77 窟禅修与天宫伎乐图	47
图 2·1·1c	克孜尔第 7 窟乾闥婆演乐图	28	图 2·1·13b	克孜尔第 77 窟禅修图中舞伎	48
图 2·1·1d	克孜尔第 7 窟奏箜篌图	28	图 2·1·13c	克孜尔第 77 窟禅修图中舞伎线图	48
图 2·1·2a	克孜尔第 8 窟伎乐天人图	29	图 2·1·13d	克孜尔第 77 窟天宫伎乐图之一	49
图 2·1·2b	克孜尔第 8 窟奏琵琶图	29	图 2·1·13e	克孜尔第 77 窟天宫伎乐图之二	49
图 2·1·2c	克孜尔第 8 窟伎乐天人线图	29	图 2·1·13f	克孜尔第 77 窟天宫伎乐图之三	49
图 2·1·3a	克孜尔第 8 窟播鼗因缘图	30	图 2·1·14a	克孜尔第 77 窟后室正壁奏阮咸图	50
图 2·1·3b	克孜尔第 8 窟播鼗图	30	图 2·1·14b	克孜尔第 77 窟后室正壁奏阮咸图局部	50
图 2·1·4a	克孜尔第 8 窟舞师女因缘图	31	图 2·1·15a	克孜尔第 77 窟伎乐天人图	51
图 2·1·4b	克孜尔第 8 窟舞师女图	31	图 2·1·15b	克孜尔第 77 窟吹排箫图	52
图 2·1·5a	克孜尔第 8 窟乾闥婆因缘图	32	图 2·1·15c	克孜尔第 77 窟后室顶部奏阮咸图	52
图 2·1·5b	克孜尔第 8 窟乾闥婆奏箜篌图	32	图 2·1·15d	克孜尔第 77 窟击鼓图	52
图 2·1·6a	克孜尔第 14 窟伎乐天人图之一	33	图 2·1·15e	克孜尔第 77 窟击鼓图局部	52
图 2·1·6b	克孜尔第 14 窟奏五弦图	34	图 2·1·15f	克孜尔第 77 窟奏箜篌图	53
图 2·1·6c	克孜尔第 14 窟伎乐天人图之二	34	图 2·1·15g	克孜尔第 77 窟奏箜篌图局部	53
图 2·1·6d	克孜尔第 14 窟奏阮咸图	34	图 2·1·15h	克孜尔第 77 窟后室顶部舞伎图	53
图 2·1·7a	克孜尔第 38 窟结构图	35	图 2·1·16a	克孜尔第 80 窟五髻乾闥婆演乐图	54



图 2·1·16b	克孜尔第 80 窟五髻乾闥婆演乐图局部	55	图 2·2·13c	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之二	81
图 2·1·17a	克孜尔第 80 窟伎乐天人图	55	图 2·2·13d	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之三	81
图 2·1·17b	克孜尔第 80 窟奏箏篪图	56	图 2·2·13e	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之三局部	82
图 2·1·17c	克孜尔第 80 窟奏琵琶图	56	图 2·2·13f	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之四	82
图 2·1·18	克孜尔第 80 窟击鼓图	56	图 2·2·13g	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之五	82
图 2·1·19	克孜尔第 80 窟乾闥婆舞蹈图	57	图 2·2·13h	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之五局部	82
图 2·1·20	克孜尔第 8 窟伎乐天人线图	57	图 2·2·14a	克孜尔第 83 窟伎乐图	83
图 2·1·21	克孜尔第 13 窟乾闥婆演乐图	58	图 2·2·14b	克孜尔第 83 窟伎乐线图	83
图 2·1·22a	克孜尔第 76 窟擂鼓图	59	图 2·2·14c	克孜尔第 83 窟伎乐图局部	84
图 2·1·22b	克孜尔第 76 窟擂鼓图线图	59	图 2·2·14d	克孜尔第 83 窟伎乐图局部线图	84
图 2·1·22c	克孜尔第 76 窟魔女舞蹈图	60	图 2·2·15a	克孜尔第 123 窟伎乐天人图之一	85
图 2·1·22d	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图	60	图 2·2·15b	克孜尔第 123 窟伎乐天人图之二	85
图 2·1·22e	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之一	61	图 2·2·15c	克孜尔第 123 窟伎乐天人图之三	85
图 2·1·22f	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之二	61	图 2·3·1a	克孜尔第 163 窟击鼓因缘图	86
图 2·1·22g	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之三	62	图 2·3·1b	克孜尔第 163 窟击鼓图	87
图 2·1·22h	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之四	62	图 2·3·2a	克孜尔第 163 窟伎乐天人图	87
图 2·1·22i	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之五	62	图 2·3·2b	克孜尔第 163 窟伎乐天人图局部	87
图 2·1·22j	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之六	63	图 2·3·3a	克孜尔第 163 窟乾闥婆演乐图	88
图 2·1·22k	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之七	63	图 2·3·3b	克孜尔第 163 窟乾闥婆演乐图局部	88
图 2·1·22l	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之八	64	图 2·3·4a	克孜尔第 171 窟伎乐图之一	89
图 2·1·22m	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之九	64	图 2·3·4b	克孜尔第 171 窟伎乐图之一局部	89
图 2·1·22n	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十	64	图 2·3·4c	克孜尔第 171 窟伎乐图之二	90
图 2·1·22o	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十一	65	图 2·3·4d	克孜尔第 171 窟伎乐图之二局部	90
图 2·1·22p	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十一局部	65	图 2·3·4e	克孜尔第 171 窟伎乐图之三	90
图 2·1·22q	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十二	65	图 2·3·4f	克孜尔第 171 窟伎乐图之四	91
图 2·1·22r	克孜尔第 76 窟天宫伎乐图之十三	65	图 2·3·4g	克孜尔第 171 窟伎乐图之四局部	91
图 2·1·23	克孜尔第 77 窟奏阮咸图	66	图 2·3·4h	克孜尔第 171 窟伎乐图之五	91
图 2·2·1a	克孜尔石窟谷内区外景	67	图 2·3·4i	克孜尔第 171 窟伎乐图之五局部	91
图 2·2·1b	克孜尔第 92 窟伎乐天人图	68	图 2·3·5a	克孜尔第 175 窟伎乐天人图之一	92
图 2·2·1c	克孜尔第 92 窟伎乐天人图局部	68	图 2·3·5b	克孜尔第 175 窟伎乐天人图之二	92
图 2·2·2a	克孜尔第 92 窟乾闥婆演乐图	69	图 2·3·5c	克孜尔第 175 窟伎乐天人图之二局部	93
图 2·2·2b	克孜尔第 92 窟乾闥婆演乐图局部	69	图 2·3·5d	克孜尔第 175 窟伎乐天人图之三	93
图 2·2·3a	克孜尔第 98 窟天宫伎乐图之一	70	图 2·3·5e	克孜尔第 175 窟伎乐天人图之四	94
图 2·2·3b	克孜尔第 98 窟天宫伎乐图之二	70	图 2·3·5f	克孜尔第 175 窟伎乐天人图之五	94
图 2·2·3c	克孜尔第 98 窟天宫伎乐图之三	70	图 2·3·6a	克孜尔第 178 窟乾闥婆演乐图	95
图 2·2·3d	克孜尔第 98 窟天宫伎乐图之四	70	图 2·3·6b	克孜尔第 178 窟乾闥婆演乐图局部	95
图 2·2·4a	克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图	71	图 2·3·7a	克孜尔第 179 窟乾闥婆演乐图	96
图 2·2·4b	克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐图局部	71	图 2·3·7b	克孜尔第 179 窟乾闥婆演乐图局部	97
图 2·2·4c	克孜尔第 99 窟五髻乾闥婆演乐线图	71	图 2·3·8a	克孜尔第 184 窟播鼗图之一	98
图 2·2·5a	克孜尔第 100 窟主室正壁	72	图 2·3·8b	克孜尔第 184 窟舞师女图	98
图 2·2·5b	克孜尔第 100 窟伎乐天人图之一	72	图 2·3·9a	克孜尔第 186 窟五髻乾闥婆演乐图	99
图 2·2·5c	克孜尔第 100 窟伎乐天人图之二	72	图 2·3·9b	克孜尔第 186 窟击鼓因缘图	99
图 2·2·6a	克孜尔第 100 窟天宫伎乐图之一	73	图 2·3·9c	克孜尔第 186 窟击鼓颂法图	100
图 2·2·6b	克孜尔第 100 窟天宫伎乐图之二	73	图 2·3·9d	克孜尔第 186 窟击鼓颂法图局部	101
图 2·2·6c	克孜尔第 100 窟天宫伎乐图之三	73	图 2·3·9e	克孜尔第 186 窟播鼗图之二	100
图 2·2·7	克孜尔第 101 窟舞师女图	74	图 2·3·10a	克孜尔第 189 窟伎乐图之一	102
图 2·2·8a	克孜尔第 101 窟击鼓因缘图	74	图 2·3·10b	克孜尔第 189 窟伎乐图之二	104
图 2·2·8b	克孜尔第 101 窟击鼓图	75	图 2·3·10c	克孜尔第 189 窟伎乐图之三	103
图 2·2·9a	克孜尔第 104 窟击鼓因缘图	75	图 2·3·10d	克孜尔第 189 窟伎乐图之四	104
图 2·2·9b	克孜尔第 104 窟击鼓图	75	图 2·3·11a	克孜尔第 192 窟伎乐图之一	105
图 2·2·10a	克孜尔第 114 窟伎乐图之一	76	图 2·3·11b	克孜尔第 192 窟伎乐图之二	106
图 2·2·10b	克孜尔第 114 窟伎乐图之二	76	图 2·3·11c	克孜尔第 192 窟伎乐图之二局部	106
图 2·2·11a	克孜尔第 118 窟伎乐天人图	77	图 2·3·11d	克孜尔第 192 窟伎乐图之三	106
图 2·2·11b	克孜尔第 118 窟舞伎图	77	图 2·3·12	克孜尔第 193 窟吹笛图	107
图 2·2·11c	克孜尔第 118 窟奏阮咸图	78	图 2·3·13a	克孜尔第 196 窟主室窟顶中脊	108
图 2·2·11d	克孜尔第 118 窟奏阮咸图局部	79	图 2·3·13b	克孜尔第 196 窟伎乐图之一	109
图 2·2·12	克孜尔第 135 窟奏五弦琵琶图	79	图 2·3·13c	克孜尔第 196 窟伎乐图之一线图	110
图 2·2·13a	克孜尔第 135 窟伎乐天人图	80	图 2·3·13d	克孜尔第 196 窟伎乐图之二	110
图 2·2·13b	克孜尔第 135 窟伎乐天人图之一	81	图 2·3·13e	克孜尔第 196 窟伎乐图之三	110



图 2·3·13f	克孜尔第 196 窟伎乐图之三线图	111	图 2·4·7d	库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器图局部之二	139
图 2·3·13g	克孜尔第 196 窟伎乐图之三局部	111	图 2·4·7e	库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器图局部之三	139
图 2·3·14	克孜尔第 206 窟奏阮咸图	111	图 2·4·7f	库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器图局部之四	139
图 2·3·15a	克孜尔第 224 窟结构图	112	图 2·4·8	库木吐拉第 73 窟伎乐天人图	140
图 2·3·15b	克孜尔第 224 窟击鼓因缘图	112	图 2·5·1a	森木塞姆石窟外景	141
图 2·3·15c	克孜尔第 224 窟击鼓图	113	图 2·5·1b	森木塞姆第 1 窟击鼓因缘图	142
图 2·3·16a	克孜尔第 227 窟伎乐天人图之一	113	图 2·5·1c	森木塞姆第 1 窟击鼓因缘图局部	142
图 2·3·16b	克孜尔第 227 窟伎乐天人图之二	114	图 2·5·2a	森木塞姆第 26 窟天宫伎乐图之一	143
图 2·3·16c	克孜尔第 227 窟伎乐天人图之二局部	114	图 2·5·2b	森木塞姆第 26 窟天宫伎乐图之二	143
图 2·3·17a	克孜尔第 181 窟说法图之一	115	图 2·5·3a	森木塞姆第 42 窟伎乐天人图	144
图 2·3·17b	克孜尔第 181 窟说法图之二	115	图 2·5·3b	森木塞姆第 42 窟伎乐天人图局部之一	144
图 2·3·17c	克孜尔第 181 窟伎乐图之一	116	图 2·5·3c	森木塞姆第 42 窟伎乐天人图局部之二	145
图 2·3·17d	克孜尔第 181 窟伎乐图之二	116	图 2·5·3d	森木塞姆第 42 窟说法图伎乐之一	145
图 2·3·17e	克孜尔第 181 窟伎乐图之三	117	图 2·5·3e	森木塞姆第 42 窟说法图伎乐之二	145
图 2·3·17f	克孜尔第 181 窟伎乐图之四	117	图 2·5·4	森木塞姆第 44 窟天宫伎乐图	146
图 2·3·17g	克孜尔第 181 窟伎乐图之五	117	图 2·5·5a	森木塞姆第 48 窟伎乐天人图	146
图 2·3·17h	克孜尔第 181 窟伎乐图之六	118	图 2·5·5b	森木塞姆第 48 窟伎乐天人图局部	148
图 2·3·17i	克孜尔第 181 窟伎乐图之七	118	图 2·5·5c	森木塞姆第 48 窟五髻乾闥婆演乐图	149
图 2·3·17j	克孜尔第 181 窟伎乐图之八	118	图 2·6·1a	克孜尔尕哈石窟外景	150
图 2·3·17k	克孜尔第 181 窟伎乐图之九	118	图 2·6·1b	克孜尔尕哈第 11 窟击鼓因缘图	151
图 2·3·18a	克孜尔第 206 窟说法图之一	119	图 2·6·1c	克孜尔尕哈第 11 窟击鼓图	151
图 2·3·18b	克孜尔第 206 窟说法图之二	120	图 2·6·2	克孜尔尕哈第 14 窟伎乐天人图	151
图 2·3·18c	克孜尔第 206 窟说法图之二局部	120	图 2·6·3	克孜尔尕哈第 23 窟伎乐天人图	152
图 2·3·18d	克孜尔第 206 窟说法图之三	120	图 2·6·4a	克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图	153
图 2·3·18e	克孜尔第 206 窟说法图之三局部一	121	图 2·6·4b	克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图局部之一	154
图 2·3·18f	克孜尔第 206 窟说法图之三局部二	121	图 2·6·4c	克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图局部之二	154
图 2·3·19a	克孜尔第 212 窟说法伎乐图	122	图 2·6·4d	克孜尔尕哈第 30 窟伎乐天人图局部之三	155
图 2·3·19b	克孜尔第 212 窟说法伎乐图局部	122	图 2·6·5a	台台尔第 17 窟奏阮咸图	155
图 2·4·1a	库木吐拉石窟外景	123	图 2·6·5b	台台尔第 17 窟奏阮咸图局部	156
图 2·4·1b	库木吐拉第 13 窟不鼓自鸣乐器图	124	图 2·6·6	苏巴什佛寺伎乐图	156
图 2·4·1c	库木吐拉第 13 窟竖箜篌图	125	图 2·7·1a	吐峪沟石窟外景	157
图 2·4·1d	库木吐拉第 13 窟箏篋图	125	图 2·7·1b	吐峪沟第 20 窟不鼓自鸣乐器图	158
图 2·4·1e	库木吐拉第 13 窟琵琶图	125	图 2·7·2a	雅尔湖石窟外景	158
图 2·4·1f	库木吐拉第 13 窟细腰鼓图	125	图 2·7·2b	雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图	159
图 2·4·1g	库木吐拉第 13 窟排箫图	126	图 2·7·2c	雅尔湖第 4 窟雷公击鼓图局部	159
图 2·4·1h	库木吐拉第 13 窟笙图	126	图 2·7·3a	柏孜克里克石窟外景	160
图 2·4·2	库木吐拉第 16 窟伎乐天人图	127	图 2·7·3b	柏孜克里克第 16 窟竖箜篌图	161
图 2·4·3a	库木吐拉第 23 窟魔王挂铃图	128	图 2·7·3c	柏孜克里克第 16 窟伎乐图	161
图 2·4·3b	库木吐拉第 23 窟魔王挂铃图局部	128	图 2·7·3d	柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之一	162
图 2·4·4a	库木吐拉第 34 窟伎乐图之一	129	图 2·7·3e	柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之二	162
图 2·4·4b	库木吐拉第 34 窟伎乐图之二	130	图 2·7·3f	柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之三	162
图 2·4·4c	库木吐拉第 34 窟伎乐图之二局部	131	图 2·7·3g	柏孜克里克第 16 窟伎乐图局部之四	162
图 2·4·4d	库木吐拉第 34 窟伎乐图之三	131	图 2·7·4a	柏孜克里克第 17 窟悬钟图	163
图 2·4·5a	库木吐拉第 46 窟伎乐天人图	132	图 2·7·4b	柏孜克里克第 17 窟不鼓自鸣乐器图	164
图 2·4·5b	库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之一	133	图 2·7·4c	柏孜克里克第 17 窟不鼓自鸣乐器图局部	164
图 2·4·5c	库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之二	133	图 2·7·5a	柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图	165
图 2·4·5d	库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之三	134	图 2·7·5b	柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图局部之一	165
图 2·4·5e	库木吐拉第 46 窟伎乐天人图局部之四	134	图 2·7·5c	柏孜克里克第 29 窟不鼓自鸣乐器图局部之二	165
图 2·4·6a	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图	135	图 2·7·6a	柏孜克里克第 48 窟五髻乾闥婆演乐图	166
图 2·4·6b	库木吐拉第 58 窟伎乐天人线图	135	图 2·7·6b	柏孜克里克第 48 窟五髻乾闥婆演乐图局部	166
图 2·4·6c	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之一	136	图 2·7·7	奇康湖第 1 窟吹箏篋图	167
图 2·4·6d	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之二	136	图 2·7·8	吐峪沟石窟 A 寺击钟图	167
图 2·4·6e	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之三	136	图 2·7·9	柏孜克里克第 4 窟吹箏篋线图	167
图 2·4·6f	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之四	137	图 2·7·10	柏孜克里克第 25 窟摩尼教乐舞线图	167
图 2·4·6g	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之五	137	图 2·7·11	柏孜克里克第 31 窟伎乐图	168
图 2·4·6h	库木吐拉第 58 窟伎乐天人图局部之六	137	图 2·7·12	柏孜克里克第 33 窟伎乐图	169
图 2·4·7a	库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器图	138	图 2·7·13	柏孜克里克第 48 窟乐器图	170
图 2·4·7b	库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器线图	138	图 2·7·14a	胜金口佛寺奏乐图之一	170
图 2·4·7c	库木吐拉第 68 窟不鼓自鸣乐器图局部之一	139	图 2·7·14b	胜金口佛寺奏乐图之一局部	170



图 2·7·14c	胜金口佛寺奏乐图之二	171	图 2·9·4	库车依其克里克伎乐陶片	194
图 2·7·15	胜金口佛寺奏琵琶线图	171	图 2·9·5	库车哈尼喀塔木伎乐陶片	195
图 2·7·16	高昌古城奏乐图	171	图 2·9·6	和田巴勒玛斯口技俑	195
图 2·8·1a	和田乐器图葫芦	172	图 2·9·7a	和田约特干弹琵琶俑之一	196
图 2·8·1b	和田乐器图葫芦局部之一	173	图 2·9·7b	和田约特干弹琵琶俑之二	196
图 2·8·1c	和田乐器图葫芦局部之二	173	图 2·9·7c	和田约特干弹琵琶俑之三	196
图 2·8·2	叶鲁番阿斯塔那伎乐图屏风	174	图 2·9·7d	和田约特干弹琵琶俑之四	197
图 2·8·3	柏孜克里克粟特文经卷奏乐图	175	图 2·9·7e	和田约特干吹排箫俑之一	197
图 2·8·4	洛甫山普拉奏乐图毛织物	176	图 2·9·7f	和田约特干吹排箫俑之二	197
图 2·8·5a	呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻局部之一	177	图 2·9·7g	和田约特干击鼓俑之一	198
图 2·8·5b	呼图壁康家石门子舞蹈图岩刻局部之二	177	图 2·9·7h	和田约特干击鼓俑之二	198
图 2·8·6a	库车苏巴什佛寺遗址外景	178	图 2·9·7i	和田约特干击鼓俑之三	198
图 2·8·6b	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒	179	图 2·9·8a	吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑之一 (3 件)	199
图 2·8·6c	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒盖奏乐图	180	图 2·9·8b	吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑之二	200
图 2·8·6d	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之一	181	图 2·9·8c	吐鲁番阿斯塔那第 206 号墓戏弄俑之三 (2 件)	200
图 2·8·6e	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之二	181	图 2·9·9	吐鲁番阿斯塔那第 224 号墓吹笛俑	201
图 2·8·6f	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之三	182	图 2·9·10a	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓舞蹈俑	202
图 2·8·6g	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐图局部之四	182	图 2·9·10b	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓戏弄俑	203
图 2·8·6h	库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒盒壁伎乐展开图	183	图 2·9·10c	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓大面武士俑	204
图 2·8·7	吐鲁番阿斯塔那乐舞纸画	183	图 2·9·10d	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓马舞俑	204
图 2·8·8	吐鲁番阿斯塔那奏乐仕女绢画	184	图 2·9·10e	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓狮舞俑	205
图 2·8·9	吐峪沟不鼓自鸣乐器绢画	185	图 2·9·10f	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓黑人俑	206
图 2·8·10	吐峪沟伎乐绢画 (1)	186	图 2·9·10g	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓顶竿倒立俑	206
图 2·8·11	吐峪沟伎乐绢画 (2)	187	图 2·9·10h	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓吹排箫俑	207
图 2·8·12a	雅尔湖鬼子母因缘麻布画	188	图 2·9·10i	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之一	208
图 2·8·12b	雅尔湖奏火不思麻布画	189	图 2·9·10j	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之二	209
图 2·8·13	吐鲁番拜西哈尔奏琵琶图刺绣	190	图 2·9·10k	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之三	209
图 2·8·14	高昌古城摩尼教书卷奏乐图	191	图 2·9·10l	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之四	209
图 2·9·1	洛浦苏尔库木伎乐陶片	192	图 2·9·10m	吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓俑头之五	209
图 2·9·2	和田巴勒玛斯伎乐陶片	193	图 2·9·11	和田约特干击钹吹笛伎乐陶片	210
图 2·9·3	和田约特干伎乐陶片	193	图 2·9·12a	克孜尔伎乐天人木雕之一	211
			图 2·9·12b	克孜尔伎乐天人木雕之二	211
			图 2·10·1	焉耆锡克沁《弥勒会见记》焉耆文唱本	212
			图 2·10·2	哈密巴什托拉《弥勒会见记》回鹘文唱本	213

新疆音乐文物分布图

王 芸 刘正国





后 记

《新疆卷》无疑是《中国音乐文物大系》中极富特色的卷本之一。其最大的魅力在于：它所收录的音乐文物既包含了古代地中海文明、两河流域文明、南亚次大陆文明的内容和风格，也不乏能体现以黄河流域文明为核心的华夏高文化音乐特色的光辉。它是数千年东西方音乐文化交流的物证荟萃，是研究欧亚大陆桥上中外音乐交通史的必备参考书。

《新疆卷》的编撰工作酝酿得较晚。1993年，在新疆维吾尔自治区艺术研究所副所长周吉先生的倡导下，邀集了中国艺术研究院音乐研究所的王子初、上海师范大学的王小盾等人，发起了名为“九四丝路之旅”的学术考察活动，旨在实地考察新疆音乐文化和民情民俗。这一活动得到了深圳学者罗江南先生的全力支持，并由其承办，使这一十分有意义的活动于1994年的7~8月间成为现实。在长达数十天，行程万余千米的考察期间，周吉、王子初深深感受到新疆——这个在古代被称为西域的地方，其音乐文化的奇丽和辉煌，认识到新疆音乐文物所蕴含的重大的学术价值。二人由此达成了合作编撰《中国音乐文物大系·新疆卷》的初步意向。

1995年6月由王子初先生主持，《中国音乐文物大系》总编辑部在江苏省昆山市召开了编辑出版工作会议。会上，王、周二人分别代表总编辑部和新疆维吾尔自治区文化厅签订了联合编撰《新疆卷》的正式协议。总编辑部将给以编撰和出版资金的全力帮助，并在专业方面给予指导；新疆维吾尔自治区文化厅将在组织和人员方面给予保证。双方计划在1996年底完稿，1997年出书。新疆维吾尔自治区文化厅随即向全疆发文，要求各地文博单位大力协助《新疆卷》编撰工作的实施。

音乐文物的普查工作在各地文博馆所的密切配合下开展起来了。普查的结果表明，早在汉唐时期就十分繁荣发达的西域乐舞文化，虽然历尽沧桑，石窟壁画、墓葬文物、岩画等曾多次遭受历史上的严重破坏，但仍留存着数量可观的古人乐舞活动的踪迹。在这些珍贵的文物遗存中，蕴含着新疆古代音乐文化的大量信息。于此，新疆学者虽早有涉猎，但全面系统的研究起步较晚。70年代末，才有学者对这一领域进行专门的探索。《新疆卷》以他们的研究为起点，在进一步普查、考证和研究的基础上，取得了巨大的收获。在编撰过程中，编者尽可能地吸收国内外考古、历史、艺术和民族等学界的研究新成就，并将流失于国外的新疆音乐文物收集进来，力求使《新疆卷》做到内容翔实，资料全面，真实地反映当今新疆音乐考古学研究的学术水准。

在全体编委会成员的共同努力和有关各方面的支持下，编撰工作进行得很快。从开始着手工作至1996年6月完成初稿、年底付排，前后仅用了二年不到的时间。与全国其余各分卷相比，《新疆卷》编委会的工作效率是最高的。初稿完成以后，由霍旭初、周吉二先生进行了统编，霍旭初、王子初二人分别对全书作了全面的校改。但限于编者的学识和能力，本书资料或有取舍不当、考证不确的地方，还望贤者不吝赐教，以利日后补正提高。

《新疆卷》是凝聚了众多专家学者和文博工作人员辛勤劳动的结晶。值本书出版之际，全体编委会成员于此衷心感谢《中国音乐文物大系》总编辑部和新疆维吾尔自治区文化厅的领导和支持；衷心感谢新疆维吾尔自治区文化厅文物处、新疆龟兹石窟研究所、新疆维吾尔自治区艺术研究所、新疆维吾尔自治区博物馆诸家单位的亲密合作；衷心感谢吐鲁番地区文物局、和田地区文物保护管理所、库车县文物保护管理所等单位的无私帮助；本书编委会还应感谢自治区文化厅办公室、计财处对本书编辑工作的密切配合；感谢自治区艺术研究所行政办公室、财务室为《新疆卷》编辑部的行政和财务管理的尽心尽力。在编辑过程中，本书编者还曾得到了中国社会科学院考古研究所孟凡人、王世民二先生的热情指导，以及该所资料中心的同志热心服务。新疆龟兹石窟研究所的王建林先生在编撰克孜尔石窟部分条目的工作中，撰写了初稿，拍摄了大量的资料图片，付出了很大的劳动。全体编委会成员谨向所有支持、关心这项工作的同志们致以崇高的敬礼！

编者

1997. 3. 21



ISBN 7-5347-2070-2



9 787534 720703 >